Geschichte der Deutschen Bildhauerkunst im 13ten Jahrhundert

von

Hasak

Berlin
Verlag von Ernst Wasmuth


EX LIBRIS
DR. PAMER
HABENT SUA
FATA LIBELLI

$100—

GESCHICHTE

DER

DEUTSCHEN BILDHAUERKUNST

IM XIII. JAHRHUNDERT

VON

HASAK



VERLAG VON ERNST WASMUTH, ARCHITEKTUR-BUCHHANDLUNG
BERLIN W
35 MARKGRAFENSTRASSE 35
1899

Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin W.

GESCHICHTE

DER

DEUTSCHEN BILDHAUERKUNST

IM XIII. JAHRHUNDERT

VORWORT.

Eine Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert — als Sonderwerk und in solch aufwändiger und umfangreicher Ausstattung! Ist deren Herausgabe begründet und nöthig?

Diesen Gedankengang wird der Titel des neuen Werkes wol öfters hervorrufen.

Dass die Herausgabe der deutschen Bildwerke des 13. Jahrhunderts alle Gründe für sich hat, das lehrt ein Blick in das Werk selbst. Welche Fülle von Musterschöpfungen die unter den Liebhabern mittelalterlicher Kunst wol gekannt und besucht waren, die der überwiegenden Mehrzahl der Künstler und Laien aber völlig fremd sind! Ja selbst die Kenner mittelaltlicher Kunst werden höchlichst überrascht sein, wie sehr die Schönheit und die Reize dieser Bildwerke durch vorsichtige Auswahl des Standpunktes, wie durch die Vorzüglichkeit der Photographien zur Geltung kommen.

Die Bildwerke an sich sind Grund genug, sie zu veröffentlichen. Aber viel mehr noch erheischt die bedenkliche Lage unserer heutigen Bildhauerkunst, der kirchlichen wie der profanen, dass die glorreichen Beispiele des 13. Jahrhunderts überall, in Künstler- wie in Kunstgönnerkreisen bekannt werden, um einen neuen Weg dieser Kunst zu weisen.

Die profane Kunst mit ihren ewigen Nacktheiten und unbegreiflichen Allegorien steht der Bemeisterung der Jetztzeit völlig ohnmächtig gegenüber. Beweis hierfür unsere Sieges- und Kaiserdenkmäler, wie die Ausstellungen. Dieser Kunst, welche *nicht nach dem Leben schafft,* welche nicht *unsere* Umgebung und nicht *unsere* Zeit zur Darstellung bringt, welche daher fast völlig versagt, wenn sie einmal Menschen unserer Zeit bilden soll, die nicht nackt einhergehen, dieser Kunst zeigen die Schöpfungen des 13. Jahrhunderts, wie man sich mit Gewändern abzufinden hat und welche volkseigene Kunst daraus entspringt.

Die kirchliche „Kunst" befindet sich dagegen fast ausnahmslos in den Händen von Kunsthandwerkern. Die Kirchen sind auf das peinlichste mit schlimmen Missgeburten von Darstellungen aus der heiligen Schrift und der Heiligen überladen, aber Schöpfungen der Kunst sucht man vergebens.

Den Geistlichen wie den Laien sollen diese Meisterwerke des 13. Jahrhunderts Kunstwerke vor Augen führen, die sie aneifern, zum Künstler und nicht zum Kunsthandwerker zu gehen, damit die kommenden Geschlechter unsere Zeit nicht völlig aus dem Kapitel der kirchlichen Kunst zu streichen haben.

Den Künstlern aber, die ungewöhnt an kirchliche Aufträge sind, sollen diese Bildwerke gegebenenfalls nachahmenswürdige Vorbilder sein.

Nicht zu allerletzt soll durch diese Veröffentlichung auch jene Ansicht zerstört werden, dass „gothische, stilechte" Figuren den Unterleib herausgedrückt, das Rückgrat gebogen, mit himmelnden Blicken und abgemagerten Gesichtern dargestellt werden müssten.

Wenn im Text dabei die Gelegenheit benutzt ist, in den Wirrwarr der Zeitbestimmungen wahrscheinlichere Jahreszahlen einzuführen und die von Semper aufgestellte und seinen Nachfolgern festgehaltene Eintheilung in romanische Bildhauerkunst bis 1275 und gothische von da ab in das grosse Fabelreich zu verweisen, welches an Stelle des wahren Mittelalters bei Freund und Feind zu finden ist, so sei dieser Versuch wie das ganze Werk dem wolwollenden und nachsichtigen Erwägen des Lesers empfolen. —

Es erwachse und blühe eine deutsche volkseigene Kunst!

Grunewald im Dezember 1898.
bei Berlin.

Hasak.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Die Zeichnungen und die farbigen Blätter sind von dem Maler Herrn Lothar Lucas zu Berlin hergestellt.

Die Photographieen für die Abbildungen 13, 14, 15, 32, 64, 65, 66, 67, 69, 69a, 71, 79, 80, 117, 119, 120 von der Königlichen Messbildanstalt zu Berlin; für 3 von George Behrens in Braunschweig; für 1, 4, 9, 10, 11, 11a, 12, 12a von Tirpitz in Wechselburg; für 72, 73a, 73b, 74a, 74b von Gebr. Schröder in Meissen; für 86, 86a, 87, 88, 88a und 88b von Schuler in Heilbronn; die anderen Aufnahmen sind durch die Verlagsbuchhandlung Ernst Wasmuth in Berlin hergestellt worden.

INHALTS-VERZEICHNIS.

A.

B.

C.

Seite

D.

E.

F.

G.

H.

I und J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

BERICHTIGUNGEN.

BAMBERG, Seite 56 lies: Dionysius statt Dyonisius.
MARBURG, Seite 144 lies: Aleydis statt Meydis.
MÜNSTER, Seite 98 lies: nach 1226 statt um 1261
NAUMBURG, Seite 68 lies: westlichen Thürme statt östlichen Thürme.
PEGAU, Seite 6, Wiprecht's Geschlecht ist unbekannt, sein Todesjahr 1121 (?)



EINLEITUNG



Die Werke der deutschen Bildhauerkunst im glorreichen 13. Jahrhundert reihen sich aneinander wie eine Kette strahlender Edelsteine, jeder von prachtvoller Besonderheit, wenige einander gleichend oder auch nur ähnelnd, eine ganz verschwindende Anzahl minderwerthig. Aber die Fassung ist grösstentheils beschädigt, beschmutzt und zerbrochen. Unkundige Augen, welche achtlos, weil ohne Liebe, darüber hinweggleiten, befangen von dem Glanze griechischer und italienischer Pracht, halten sie nicht für viel mehr als Glaspasten. Flüchtige, unkünstlerische Hand hat sie abschreckend in den spärlichen Abbildungen der Kunstgeschichten entstellt. Sind sie wirklich in einigen kümmerlichen Stücken in unsern Museen vorhanden, dann stehen sie an Aschenbrödelplätzen, tief unten in irgend einer Ecke bei kümmerlichem Licht, sie, die in heller Tagessonne hoch oben oder auf erhöhtem Sockel das Bauwerk zieren.

Jene mittelalterlichen Künstler, Herren ihrer Kunst, hatten nicht für den vorübergehenden Platz in der Künstlerwerkstatt ihre Werke gebildet; für die Laibung am Portal, auf hohem Sockel, auf laubgeziertem Kragstein, hoch um den Altar standen sie, für diesen Platz waren sie geschaffen. Dort oben sehen sie bei aller Strenge

zierlich, formvollendet aus, hier unten plump und roh. Wer mag bei ihnen weilen und wessen Auge soll sich an diesen kargen Bildern freuen?

Wer sie jedoch am Bauwerk sucht, mit Liebe ihre ungewöhnte Tracht und ihre Haltung dem Auge vertraut macht, dem strahlen sie im reinen Licht der echten Edelsteine. Nur der rechten Fassung bedürfen sie, um sich auch dem verwöhnten Auge als Genuss zu bieten.

Daher sind nicht trockene Geschehnisse die Hauptsache einer Geschichte der deutschen Bildhauerkunst; die Bildwerke selbst richtig wiedergeben, heisst den Haupttheil ihrer Geschichte schon geschrieben haben. Jede Figur jener Zeit erzählt dann ihre Herkunft und Entstehung selbst. Ja, der Baldachin, der sie schützt und der Kragstein, der sie trägt, verräth noch nach Jahrhunderten des Künstlers Laufbahn, die Herkunft seiner Kunst. Allerdings lautet diese Geschichte anders, als sie bisher geschrieben worden ist.

Aber die deutschen Bildwerke des dreizehnten Jahrhunderts sind nicht bloss eine ununterbrochene Reihe stolzer Meisterwerke, sie sind nicht bloss fast völlig als solche unerkannt und ihre Schönheit daher unbekannt, sie sind ausserdem klassische Vorbilder für die religiöse Kunst, wie für die Bildhauerkunst unserer Zeit überhaupt, die rath- und hilflos unserer Gewandung gegenübersteht, die bekleidete Gestalten kaum bilden kann. Dieser ist sie ein mahnendes Vorbild, die Gewandgestalt zu pflegen, die ewigen Nacktheiten endlich bei Seite zu lassen und der ruhmreichen Lehre unserer Vorväter des dreizehnten Jahrhunderts zu folgen. Dann wird die Kunst zu neuer Blüthe gedeihen, zu einer Blüthe, die unserer Zeit angehört, die unserm Volke entsprossen, auch unserm Volke verständlich sein wird.

Wenn man nach der Herkunft dieser so vollendeten Bildwerke frägt und nach ihren Vorgängern in Deutschland forscht, da tritt vor allem die absonderliche Thatsache entgegen, dass zwischen ihren Vorgängern und ihnen selbst eine vollständige Kluft gähnt. — Im zwölften Jahrhundert, das heisst zu romanischer Zeit, fast überall starre, befangene, unkünstlerische Schöpfungen, denen das Naturstudium vollständig zu fehlen scheint; im dreizehnten Jahrhundert, an den neuen gothischen Bauten, volle lebensfrohe Gestalten, in jeder Stellung und Bewegung mit Meisterschaft dargestellt. Nur in zwei Gegenden scheint eine Brücke über diese Kluft vorhanden zu sein, in Bamberg und in Sachsen.

In Sachsen begegnen wir am Ende des zwölften Jahrhunderts einer Bildhauerschule von hoher Vollendung an romanischen Bauwerken.

Die goldene Pforte zu Freiberg im Erzgebirge, der Lettner und die Kanzel der Klosterkirche Zschillen — jetzt Wechselburg — zwischen Leipzig und Chemnitz, ferner das Grabmal des Markgrafen Dedo und seiner Frau in dieser Kirche, die Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Frau Mathilde im Dom zu Braunschweig bilden die Glanzpunkte dieser Schule. Hierzu kommt noch das Grabmal des Markgrafen Wiprecht von

Groitzsch zu Pegau bei Leipzig und das eines jungen Ritters von Hahn im Dom zu Merseburg.

Da sich diese Grabmäler am sichersten der Zeit nach bestimmen lassen, so wollen wir sie an die Spitze unserer Untersuchungen stellen und zwar zuerst dasjenige zu

WECHSELBURG.

Für die Klosterkirche zu Wechselburg, wie für die ganze Klosteranlage wird im Jahre 1168 am 12. November der Grundstein gelegt und durch den Bischof Gerung von Meissen geweiht. Hierüber ist die Urkunde vorhanden.

Graf Dedo — der Feiste*) genannt, zum Unterschied von seinem Onkel, dem älteren Grafen Dedo von Wettin, welcher 1124 das Kloster auf dem Lauter- oder Petersberge bei Halle gestiftet hatte — ist der Gründer dieses Klosters zu Zschillen-Wechselburg, das er mit regulirten Chorherren nach der Regel des heil. Augustin 1168 besetzte. 1174 wird die Kirche geweiht.**)

Auch hierüber ist die Urkunde vorhanden. Ueber die Entstehungszeit der Kirche kann also kein Zweifel obwalten.

Dieser Graf Dedo stirbt im Jahre 1190, seine Frau Mechtildis war schon vor ihm, 1189, verschieden;***) ebenso waren ihm zwei kleine Söhne, Goswin und Heinrich, vorangegangen. Diese beiden Wettiner — Dedo und Mechtildis — sind in der Krypta unter dem Chor der Klosterkirche Wechselburgs bestattet worden und haben eine Grabplatte daselbst erhalten, die jetzt im Schiff der Kirche als Hochgrab aufgestellt ist. (Abbild. 1.)

Der erste Blick auf die lebensvollen, starken Gestalten zeigt eine sichere, selbstbewusste Kunst. Zwei echte deutsche Gesichter, dem Leben abgelauscht, blicken uns entgegen, besonders ist das der Frau sehr gut gearbeitet, ihre Haltung ruhig und

---

*) Nach dem Chronicon Missnense bei Schannat, Vindemiae litterariae I S. 81 ist seine Todesursache folgende: Evenuit (!) autem Mors ipsius isto modo; Henricus Rex Romanorum ducendae uxoris causa ad partes Apuliae profecturus Dedonem hunc Marchionem secum proficisci voluit, qui itineris illius asperitatem Corpori suo, quia pinguis valde et crassus erat, contrariam sentiens, Medico adhibito, ventris incisionem passus et mortuus est XVII Kal. Septemb. Anno quo supra, ... (Sein Tod trat aber auf folgende Weise ein: „Als König Heinrich, um eine Gattin heimzuführen, nach Apulien reisen wollte, wünschte er, dass der Markgraf Dedo ihn begleite. Dieser aber fürchtete von den Anstrengungen der Reise für seinen Körper, da er sehr fett und dick war und wollte sich von einem Arzt das Fett ausschneiden lassen, starb aber an dieser Operation.)

**) Bei Schannat II S. 80: Dedicatumque fuit hoc Monasterium Anno Domini MCLXXIV.

***) Sie war die Schwester Philipps I. von Heinsberg, des Erzbischofes von Köln, welcher den neuen Chorbau von Gross-St.-Martin daselbst 1172 einweihte. Aus ihrer Nachkommenschaft entsprossen die lieblichsten Gestalten des dreizehnten Jahrhunderts, die heilige Elisabeth und die heilige Hedwig, die mit der Frühgothik untrennbar verwoben sind; ausserdem glanzvolle Bauherren und Bauherrinnen dieser frühgothischen Zeit. Die Gemalin Philipp August's von Frankreich war ihre Enkelin und deren Bruder Bischof Eckehart von Bamberg, der Bauherr des herrlichen Domes daselbst. Das Chronicon Missnense berichtet nach Schannat II S. 80: Successit frater ejus Dedo Comes de Rochlitz; is accepit uxorem Mechtildem Filiam Gossowini Comitis de Hinisberg, sororem Philippi Coloniensis Archi-Episcopi, ex qua genuit Theodoricum Majoris Ecclesiae Magdeburgensis Praepositum, Item Philippum Item Gozwinum et Henricum qui ambo in juventute mortui sunt, Item Chunradum Marchionem qui sibi successit in Lusatia, genuit praeteria Agnetem quae nupsit Bertoldo Duci de Meran, qui genuit ex ea Filios Ottonem Ducem de Meran et Marchionem de Osterrich, et Ekkihardum Babinbergensem Episcopum, et Bertoldum Patriarcham Aquilegiensem. Item genuit tres filias, quarum una nupsit Regi Franciae Philippo, alia Regi Ungariae, quae fuit Mater Sanctae Elisabeth, tertia Duci Silesiae Henrico, quae fuit et est Sancta Hedwigis.

ungezwungen, die Körper ohne Fehler, nur die Hände lassen zu wünschen. Sie sind in der Kleidung ihrer Zeit dargestellt, beide angethan mit einem langen Mantel aus schwerem Stoff mit umgelegten Kragen, der auf der Brust durch ein Band zusammengehalten wird. Darunter tragen sie einen langen Rock aus dünnerem Stoffe, welcher bei der Frau bis auf die Füsse herabreicht. Die Gewänder legen sich richtig dem Hintergrunde an, nur will die Fältelung zu gemacht und unruhig erscheinen. Als Stifter der Kirche trägt Dedo das Modell derselben im rechten Arm,*) das bis auf den Vierungsthurm und den Obertheil des dreitheiligen Vorderthurmes genau zur Ausführung gelangt ist; mit der linken Hand fasst er Fahne, Schild und Schwert. Seine Gemalin trägt ein Buch — beide verbindet ein Band, nach Einigen die Ehe bezeichnend, es dürfte wohl eine Inschrift darauf gestanden haben. Zu Füssen der Frau sehen zwei Kinderköpfe aus dem Rankenwerk hervor, vielleicht die beiden vorangegangenen Söhnchen.

Abb. 1



Grabplatte
des Grafen Dedo und seiner Frau Mechtildis
in der Klosterkirche zu Wechselburg.

Dass dieses Grabmal gleich nach 1190, dem Todesjahre des zuletzt gestorbenen Grafen Dedo hergestellt worden ist und nicht erst, wie man annimmt, in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts,**) dürfte Folgendes wahrscheinlich machen. Dem Grafen Dedo folgen seine beiden Söhne Dietrich und Konrad — der erstere stirbt 1207, der letztere 1210 — (nachdem Konrads Gemalin Elisabeth diesem 1209 schon vorangegangen war), ebenso sein Sohn, der gleichfalls

*) Dieses Modell, wie die Art der Gewandung und des Ornamentes bezeugen es allerdings allein, dass wir eine Grabplatte des Stifters vor uns haben.

**) Steche, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Heft 13, S. 127.

Konrad hiess. Hiermit war 1210 der männliche Stamm Dedo's erloschen und die Herrschaft Rochlitz ging auf den Markgrafen Dietrich von Meissen über. Dass dieser dem Klosterstifter Dedo und seiner Frau eine Grabplatte nach so langen Jahren anfertigen lassen sollte, ist ausser Wahrscheinlichkeit, eher doch noch dem letzten Grafen Konrad und seiner Frau Elisabeth, von dem er die grosse Herrschaft überkommen hatte. Dass die Klostergemeinschaft erst so spät sich ihres todten Stifters erinnert haben sollte, nachdem seine Söhne schon gestorben waren, scheint noch unwahrscheinlicher, insbesondere da nach 1225 ein rascher Verfall der Klosterzucht eintrat. Nur Adlige durften aufgenommen werden. Johannes Tylich von St. Mauritius bei Naumburg berichtet in seinem schon angeführten Chronicon Missnense: „Fratres Nobiles quidem genere et Sangue, sed ignobiles moribus Praepositum suum uno pede cum gladio mutilarunt ac ita inordinate vixerunt, quod eisdem per Advocatos Marchionum Missnensium expulsis et exclusis, ipsis Cruciferis magna Dona Donantibus Locum taliter qualiter obtinuerunt.“ (Die Brüder zwar Edle nach Geschlecht und Blut, aber unedel in ihren Sitten, verstümmelten ihren Propst mit dem Schwert an einem Beine und lebten so ausgelassen, dass, nachdem sie durch die Beauftragten der Markgrafen von Meissen ausgetrieben und ausgeschlossen worden waren, die Kreuzritter durch grosse Geschenke den Ort, so wie er war, erlangten.)

Dass während dieser Zeit des Verfalles den frommen Stiftern kein Grabmal gesetzt worden ist, dürfte sicher sein. Alle menschliche Wahrscheinlichkeit spricht daher dafür, dass diese Grabplatte noch zu Zeiten der Söhne Dedos, welche ihn überlebten, gearbeitet worden ist — also vor 1207 — daher ist auch nur der beiden todten Söhnchen Heinrich und Goswin in den Kinderköpfen zu Füssen der Gräfin anscheinend gedacht. Die natürlichste Entstehungszeit für diese Grabplatte ist die Zeit kurz nach dem Tode Dedos — kurz nach 1190 — da ist es allein selbstverständlich, dass ihm seine Söhne oder die dankbare Klostergemeinschaft oder beide zusammen ein Grabmal setzen.

Das romanische Rankenwerk, welches die Fussbretter schmückt, macht diese Annahme aber zur Gewissheit. Solch Ornament wurde um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts in Deutschland nicht mehr gezeichnet, dagegen häufig am Ende des zwölften Jahrhunderts. Es ist wenigstens ein sicherer Beweis gegen die Entstehungszeit um 1250.

Weil aber die Form mit der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit übereinstimmt, so lässt sich die Entstehungszeit dieser Platte um 1190 mit grosser Sicherheit festsetzen.

Dadurch, dass sich dieses Grabmal der Zeit nach bestimmen lässt, ist auch für die anderen Grabplatten, welche dieselbe Schule aufweisen, ein sicherer Boden für deren Zeitbestimmung gefunden. Ihrerseits erweisen diese Platten dann wieder das Richtige der Zeitbestimmung der Wechselburger Grabplatte.

Zwischen Wechselburg und Leipzig liegt das Benediktinerkloster

PEGAU.

Dasselbe ist ebenfalls von einem Wettiner gestiftet, dem Markgrafen Wiprecht von Groitzsch im Jahre 1118. Dass dessen Grabplatte (Abbild. 2) nicht kurz nach seinem Tode ausgeführt ist, ergiebt die grosse Aehnlichkeit mit der zu Wechselburg. Sie kann erst um dieselbe Zeit, also um 1190, entstanden sein. Dasselbe lebendige Gesicht wie zu Wechselburg, die ebenso starke, richtig gezeichnete Gestalt, deren Hände auch zu wünschen lassen, die gleiche Haltung und Gewandung, eine ähnlich gesuchte Fältelung, die sich richtig dem Hintergrund anlegt, lassen beinahe auf dieselbe Künstlerhand schliessen, nur sieht das Gesicht und die ganze Gestalt noch selbstbewusster und stolzer aus. Die Gewänder und der Schild sind hier reich mit geschliffenen bunten Steinen verziert, und statt des Modells einer Kirche trägt er die Streitfahne in der Rechten und fasst mit der linken nur Schild und Schwert. Es hat den Anschein, als ob nicht dem Klosterstifter von den Benediktinern, sondern dem ritterlichen Vorfahr von einem Nachkommen dieses Grabmal zum Andenken gesetzt worden ist. Vielleicht hat der älteste Sohn Dedos, Dietrich, diese Platte fertigen lassen, da er nach seines Vaters Tode die Herrschaften Groitzsch und Summerschenburg übernahm und daselbst residirte.*) Das Mittelalter hatte denselben überreichen Eifer wie die Jetztzeit, allen möglichen berühmten Vorfahren Denkmäler zu setzen — zu Fuss und zu Pferd, auf offenen Plätzen oder in den Kirchen, als Standbilder oder auf Grabplatten ruhend. Die Beweise werden wir in reicher Auswahl bringen.

Abb. 2.



Grabplatte des Markgrafen Wiprecht von Groitzsch in Pegau.

Das Ornament an der Fussplatte entspricht ferner seinerseits wieder dem zu Wechselburg — auch diese Grabplatte wird daher kurz nach 1190 entstanden sein; jedenfalls nicht um 1250.

Im Kreuzgang am Dom zu

MERSEBURG

ist die Grabplatte eines jugendlichen Ritters aufgerichtet. Mit der Rechten fasst er das Schwert, das in der Scheide steckt. Er ist von schöner, voller Gestalt.

*) Bei Schannat II S. 81.

Das Gesicht ist leider zerschlagen, doch erinnert es an das Dedo's des Feisten zu Wechselburg. Sein Haupt ist mit einer Mütze bedeckt. Er trägt das lange Unterkleid, das am Hals durch eine schildförmige Spange zusammengefasst ist. Auf dieser ist ein männlicher Kopf dargestellt, fast einer antiken Gemme ähnelnd, wie sie ja so häufig im frühen Mittelalter noch vorhanden waren und hochgeschätzt wurden. Doch waren reich verzierte Spangen mit Rosetten, Adlern und Wappenthieren damals Mode, so dass — besonders der Schildform halber — dieser Kopf recht gut mittelalterlicher Herkunft sein kann. Um seine Schultern trägt der junge Ritter einen Mantel, dessen Band ebenfalls mittelst zweier schildförmigen Spangen am Mantel befestigt ist. Auf diesen beiden ist sein Wappen dargestellt, ein winkelförmiger Balken mit drei Rosetten. Dieses Wappen befindet sich noch einmal gross auf seinem Schilde, das er mit der Linken an sich presst. Die Rosetten sind von der schönsten frühgothischen Modellirung, wie sie nur die frühe italienische Renaissance wieder schaffen konnte. Da sich dieses Wappen noch auf einem Rococo-Grabmal einer Frau von Hahn in demselben Kreuzgang wiederfindet, so ist der junge Ritter wohl ein Herr von Hahn. Der Mantel legt sich dem Hintergrunde richtig an und hat ähnliche Kragenklappen wie der Dedo's. Die ganze Darstellung erinnert sehr an die Grabmäler zu Wechselburg und Pegau, nur ist alles jünger und schöner. Schade, dass das Gesicht zerschlagen ist. Das Ganze wird um 1230 entstanden sein.

Im Dom zu



finden wir dann in dem Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Frau Mathilde (Abbild. 3) den Höhepunkt dieser Schule, ein Meisterwerk ersten Ranges. Allerdings

sind diese beiden Gestalten von einer so hohen Vollendung, dass die Bildwerke zu Wechselburg und Pegau ihnen gegenüber wie recht befangene Landedele gegen den hoheitsvollen Fürsten abstechen. Vor diesen beiden Meisterwerken steht man daher zuerst wie vor einem Räthsel. Kein Volk der Welt hat um *diese* Zeit den Grabbildern Heinrichs des Löwen und Mathildens etwas ähnliches an die Seite zu stellen.

Die Hoheit des Fürstenpaares, die herrliche Gestalt besonders Mathildens, mit ihrem zierlichen Oberkörper, hoch gegürtet unter der Brust, und dem kräftigen, schönen Unterbau der Hüften, der durch die Gewänder eher hervorgehoben als verdeckt wird, die meisterhafte Art des Faltenwurfes zeugt von einer Höhe des Könnens, die man von einem Einzelnen und sei er ein Genie, nur in Mitten einer gleich hohen Schule erwarten kann. Wo sind die Werke dieser Schule, ja wo sind die Werke dieses Meisters, die er ausgeführt hat, ehe er diese staunenswerthe Grabplatte schaffen konnte? Hat er uns auch später nichts weiter hinterlassen? —

Wie eine einzige strahlende Sonne leuchtet dieses Grabmal Heinrichs und Mathildens.

Wenn man diesen üppigen Faltenwurf studirt, an dem nichts mehr von der gekünstelten Bewegung der Werke zu Wechselburg und Pegau zu finden ist, so fühlt man, wie dieser Bildhauer in der edlen Faltengebung ordentlich geschwelgt hat. Nicht genug hat er sich in dem Spiel derselben thun können und doch kein Zuviel oder lästige Unruhe. — Mit welch' überlegener Macht und doch wie zwanglos er die Gewandung meistert, zeigt der Mantel über dem rechten Knie der Fürstin. Die grosse Fläche des Mantels liess die Gestalt nicht genugsam hindurchscheinen. Er schiebt den Mantel über dem Knie leicht unter und die Gestalt tritt klar hervor. Die Aermel der zum Gebet erhobenen Arme sind zierlich und dicht gefältelt, wodurch sie sich von der glatten Fläche des Mantels deutlich abheben. Um das Haupt trägt die Fürstin ein Stirnband oder einen Kronenreif, und eine grosse Perle fällt von ihm auf die Stirn herab. Ein wahrhaft fürstlicher Schmuck. Deutsche Gesichter blicken uns entgegen, nicht jene halb griechisch, halb italienisch anmuthende allgemeine Gesichtsbildung, die heutzutage überall in gleicher Weise schematisch wiederholt wird, die unserer Bevölkerung vollständig fremd ist und nur durch das beständige Nachahmen der Antike hervorgerufen ist bei vollständiger Vernachlässigung des Studiums der Natur, das ist *der* Bevölkerung, die *uns* umgiebt. Man hat bisher dem Mittelalter das Naturstudium abgesprochen. Man konnte dies nur, weil man die Werke dieser Zeit nicht kannte. Allein schon die Gesichter dieser Werke belehren uns eines Bessern. Die Künstler jener Zeit haben thatsächlich nach der Natur geschaffen. Zu unserer Zeit dagegen überwiegt die Erziehung nach den antiken Gipsen dergestalt, dass Maler und Bildhauer sofort in dieses altgewohnte, leichte Schema verfallen, wenn sie nicht wirkliche Porträts zu liefern haben.

Wenn wir nun nach dem Alter dieser Grabplatte forschen, so giebt uns das Ornament zu Füssen der beiden Bildwerke guten Aufschluss. Die Formen dieser

Abb. 9



DOM ZU BRAUNSCHWEIG
Heinrich der Löwe und Mechtildis.

VERLAG VON ERNST WASMUTH A.-G., BERLIN W.

beiden Konsolen sind nicht romanisch, sie gehören dem Stil der Cistercienser-Klöster um und nach 1200 an. Im benachbarten Riddagshausen wiederholen sich völlig ähnliche Formen zum öfteren, so auch unter dem Marienbild über der Westpforte. Auch die Kragsteine zu Heisterbach im Siebengebirge weisen ähnliche Formen auf. Man wird einwerfen, besonders das Letztere beweise nichts gegen die romanische Herkunft. Trotz gesucht romanischer Anordnungen zu Heisterbach sind jedoch alle Einzelheiten in Profilen und Laub frühgothische Kunst, wie wir sie von Sizilien bis Norwegen an den Cistercienser-Klöstern jener Zeit sehr gleichmässig wiederfinden, dem gleichzeitigen Stile Burgunds entsprechend.

Damit soll übrigens keinesfalls gesagt sein, dass Cistercienser-Mönche die Baumeister dieser Klöster waren. Dies lässt sich schwer erweisen — das Gegentheil viel eher.*)

Ein näheres Studium dieser Baukunst führt dazu, das Vorhandensein einer „Bauschule" in Burgund anzunehmen, welche Laienbaumeister ausbildete, natürlich auch gegebenenfalls Mönchsbaumeister, welche der Orden dann weit hinaus sandte, die Kirchen und Klöster seiner neuen Niederlassungen zu bauen.

Da figürlicher Schmuck den Cisterciensern in ihren Kirchen fast ganz verboten war, so finden wir keine Vorbilder für unsere Grabplatte bei ihnen. Trotz alledem wird man sich der Annahme nicht verschliessen können, da, wo der Bildhauer die Gestalt dieser Konsolen gelernt hat, hat er auch seine Kunst Figuren zu gestalten erworben, entweder in Burgund, oder auf einem Bauplatz, beziehentlich in einer Bildhauerwerkstatt in Deutschland, wo man in dieser Kunstweise schon arbeitete. Die Formen dieser Konsolen entsprechen, wie gesagt, der Zeit um und nach 1200, höchstens bis 1220. Der Zeit um 1250 aber — einer Zeitbestimmung dieses Grabmals, der man ebenfalls häufig begegnet — widersprechen diese Konsolen durchaus; um diese Zeit zeichnete man in Deutschland allerorten — wol ausnahmslos — die Formen des entwickelten Naturlaubes.

Auch die geschichtlichen Erwägungen beweisen die Richtigkeit dieser Zeitannahme. 1195 (am 6. August) war Heinrich der Löwe gestorben, nachdem er in den letzten Jahren seines Lebens, abgewendet dem Streite, ruhig in Braunschweig gelebt und es sich vor allem hatte angelegen sein lassen, seine Burg und das von ihm nach 1173 gegründete Stift St. Blasius auszuschmücken. 1194 wurde die Kirche eingeweiht, doch brannten die Thürme schon 1195 wieder ab, als Heinrich im Sterben lag. „Mitten in der Stiftskirche liess er ein Bild *des gekreuzigten Heilands* aufstellen, dessen Kreuz mit Bildern von wunderbar schöner Arbeit und mit den *Statuen* der Patrone St. Blasius und Johannes des Täufers geschmückt war. Auch mit einem getäfelten Fussboden und mit Fensterzierrathen versah er das Gotteshaus. Dann liess er ein goldenes Kreuz fertigen, das reich mit Edelsteinen besetzt und im

*) Hasak, „Zur Baugeschichte des Magdeburger Domes", Zeitschrift für Bauwesen, 1896, und Sonderdruck dieser Abhandlung bei Ernst & Sohn, Berlin.

Innern mit werthvollen Reliquien angefüllt war. Er verlieh endlich, wie die Reimchronik erzählt, der Stiftskirche ihren grossartigsten Schmuck in den *„edelen bilden, da he dar hatte aldar, da he let werken, also dat men mochte merken riker kost vil unde kunst“*. Gemeint sind ohne Zweifel jene herrlichen Wandgemälde, die wir jetzt wieder hergestellt schauen, nachdem sie lange Zeit unter der Kalktünche verborgen waren.“*)

Dass in den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts also ein reges Kunstleben in Braunschweig herrschte, dass Bildhauer und Maler von Heinrich dem Löwen beschäftigt wurden und dass ihm grosse Mittel zur Verfügung standen, ergiebt sich schon aus vorigem. Ebenso, dass ihm die Stiftskirche hauptsächlichst am Herzen lag. Und so begrub man ihn auch daselbst an der Seite seiner Gemalin Mathilde, die ihm 1189 (am 28. Juni) schon vorangegangen war.

„Deportatus itaque inter manus flentium in monasterium S. Blasii, quod ipse extruxerat, in medio pavimento ante crucem, quam erexerat, in dextro latere uxoris suae Mathildis . . . . honorifice sepultus est.“**)

Er hinterliess mehrere Töchter und drei Söhne, Heinrich, Otto und Wilhelm, von denen der älteste, Heinrich, kaum das zwanzigste Lebensjahr überschritten hatte. Er war aber schon verheiratet mit einer Tochter Agnes des Markgrafen Konrad von der Lausitz, eines Sohnes Dedo's des Feisten.***) Im ersten Jahre scheint er die Herrschaft für seine Brüder in Braunschweig geführt zu haben, 1196 aber erhielt er die Pfalzgrafschaft bei Rhein und ging schon 1197 dahin. Von hier aus nahm er 1197 bis 1198 an einem Kreuzzuge theil. Während seiner Abwesenheit wurde sein Bruder Otto zum Kaiser gewählt. Dieser gelangte erst nach dem Tode seines Gegners, Philipps von Schwaben, 1208 in den ruhigen Genuss seines Besitzes, um nach der verlorenen Schlacht von Bovines wieder durch Friedrich II. heftigst bedrängt zu werden. Als er 1218 am 18. Mai ohne Kinder starb, ging Braunschweig an seinen älteren Bruder, den Pfalzgrafen Heinrich über und als dieser kinderlos 1227 stirbt, an den Sohn des dritten (schon verstorbenen) Bruders Wilhelm, an Otto das Kind.

Der Kaiser Otto war wiederum in der Stiftskirche St. Blasien begraben worden neben seiner Gemalin Beatrix, nicht weit von seinen Eltern.

Es giebt also eigentlich nur zwei Zeitabschnitte, in denen Heinrich dem Löwen und Mathilden ihre herrliche Grabplatte menschlicher Wahrscheinlichkeit nach gesetzt werden konnte, entweder gleich nach Heinrichs Tode (1195) von seinen trauernden Kindern und dem dankbaren Stifte oder von seinem Sohne, dem Kaiser, als dieser sich nach dem Tode seines Gegners Philipp wenige Jahre im ruhigen Besitze der Kaiserherrlichkeit befand, d. h. zwischen 1209 und 1214.

*) Geschichte der Stadt Braunschweig im Mittelalter von Dr. H. Dürre. Braunschweig 1875, Seite 76, 77. Ob allerdings die Malereien aus Heinrichs des Löwen Zeit den Brand und die nachträgliche Auswölbung überstanden haben, ist mehr als fraglich. Sie werden erst nach dem Umbau entstanden sein.

**) Ebenda, Seite 79.

***) Bei Schannat II, S. 81.

Otto, dem Kaiser, haben sein Bruder oder dessen Erben kein herrliches Grabmal gesetzt, warum sollten sie ein solches später erst Heinrich und Mathilden errichtet haben? Später aber um 1250 hatte Niemand mehr einen Grund, Heinrich dem Löwen eine Grabplatte zu widmen.

Sie stammt also auch auf Grund der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit aus jener Zeit, welche das Ornament und die Form der Konsolen angiebt, also entweder aus den Jahren nach 1195, oder zwischen 1209—14. Jedenfalls spricht das Ornament vollständig gegen eine Entstehungszeit um 1250.

Zu jener Zeit hat jedoch kein Volk der Welt etwas Aehnliches geschaffen — sogar Frankreich nicht, wenn auch der Bildhauer diesem seine Schulung verdanken mag. Dass das letztere nicht abzulehnen ist, ergiebt die schon gestellte Frage, warum sollte er Cistercienser Konsolen und solches Laubwerk zu Füssen seiner Gestalten anbringen, wenn sie ihm nicht durch Schulung geläufig geworden wären?

Dass der Bildhauer jedoch kein Franzose war, der diese Meisterwerke geschaffen hat, dass beweist der vollständig unfranzösische Faltenwurf und die rein niederdeutschen Gesichter. Die Italiener aber konnten um diese Zeit kaum modelliren, ebenso wenig die Engländer. Es bleibt also nur ein deutscher Meister übrig, und für diesen spricht dann auch die völlige Aehnlichkeit seiner Grabplatte mit denen zu Wechselburg und Pegau. Man wird mit der Behauptung kaum fehlgehen, es war ein deutscher, in Sachsen ausgebildeter Bildhauer, der französische Schulung genossen hatte.

Es giebt aber noch ein Merkzeichen an dem Grabmal selbst, welches man bisher übersehen hat und welches dasselbe fast mit der Sicherheit einer Inschrift der Zeit nach bestimmt.

Heinrich der Löwe trägt das Modell seiner Kirche in der Hand. Dieses Modell zeigt noch nicht das grosse gothische Maasswerkfenster zwischen den beiden Obergeschossen der Thürme, sondern nur die jetzt noch vorhandene Rose — und zwar ohne Speichen — und darüber einen Giebel, welcher dem Kirchendach entspricht. Die beiden Thürme sind nicht viel höher als dieses Dach. Das Grabmal ist also angefertigt worden, ehe noch der gothische Aufbau ausgeführt worden war. Nun könnte man einwerfen, solch ein Modell sei kein genaues Abbild, nur eine Andeutung der Kirche. Doch auch diesen Einwurf beseitigt das Modell selbst.

Im ersten Joch westlich der Vierung hat man in den Hochschiffswänden beiderseits ein grosses Kleeblattfenster eingebrochen. Das Modell zeigt nun dieses nachträglich eingebrochene gothische Fenster getreulichst abgebildet. Das Modell ist also sehr genau — wie solches auch die übrigen Einzelheiten erweisen.

Das Grabmal ist daher entstanden *nach* Einbruch des gothischen Kleeblattfensters, aber *vor* dem Aufbau des gothischen Glockenhauses.

Wann ist das Kleeblattfenster eingebrochen worden? — Wahrscheinlich kurz nach dem Brande von 1195 und der darauf folgenden Auswölbung nebst Fertigstellung der Malereien, welche mit ihren satten Farben die Vierung zu dunkel erscheinen liessen,

also um 1195. Die Malereien selbst zeigen ähnliche Kleeblattformen an vielen Stellen und gothisches Laub wie gothische Kapitäle. Ein neuer Erweis dafür, dass die Gothik viel eher in Deutschland zur Herrschaft gelangt ist, als man bisher angenommen hatte.

Bei den jüngsten Wiederherstellungsarbeiten hat man am ersten nordwestlichen Pfeiler des Mittelschiffes zwei Inschriften gefunden, welche sich höchstwahrscheinlich auf den Maler dieser Bilder beziehen, denn sie klingen recht stolz und selbstbewusst. Andere derartig schöne und ausgedehnte Malereien aber, die etwa solche Inschriften rechtfertigten, sind nicht vorhanden. Sie lauten:

„Norint hoc omnes, quod Gallicus ista Johannes
Pinxit. Eum, petis hic, Deus ut det vivere
Brunsvic. Johan. Wale.“

und:

„Que scio formare, si scirem vivificare
Corpora, deberem merito cum diis residere.“

(Alle mögen es wissen, dass dieses Johannes Gallicus malte. Du bittest hier, dass Gott ihn in Braunschweig leben lasse. Johan. Wale. Wenn ich die Leiber, die ich zu bilden weiss, zu beleben wüsste, müsste ich zum Lohn mit den Göttern wohnen.) Manche Darstellungen sind trefflich gelungen, so Herodes und Herodias (Abbild. 3a), und wenn sie auch bei weitem nicht an die Vollendung des Grabmales heranreichen, so erinnern doch die Gesichter lebhaftest an die Heinrich's und Mathilden's. Das Grabmal ist also nach Einbruch des Kleeblattfensters, d. h. nach 1195 entstanden. — Wann sind nun die grossen Maasswerkfenster des Glockengeschosses aufgeführt worden? Ihren Formen nach können sie nicht viel später als 1250 entstanden sein. Die Einweihung von 1227 für ihre Ausführung herbeiziehen zu wollen, dürfte etwas verfrüht erscheinen. Höchstens hat dieselbe der Auswölbung und der fertigen Ausmalung der Kirche gegolten, welch letztere wohl eine theilweise Wiederherstellung der alten Wandmalereien aus der Zeit Heinrichs des Löwen in sich geschlossen haben wird.

Jedenfalls spricht das Fehlen dieses Glockengeschosses auf dem Grabmal-Modell ebenfalls für die Entstehung des Grabmales *vor* 1250.

Bei der zweiten Gruppe von Bildhauerwerken, welcher wir jetzt näher treten, scheint der französische Einfluss mächtiger und rückhaltsloser die ursprüngliche deutsche Neigung und Schulung unterdrückt zu haben, nämlich die Gestalten, wie die Gewandung sehr bewegt zu bilden. Dies sind die Figuren des früheren Lettners zu Wechselburg, wie des zu Freiberg und der goldenen Pforte daselbst.

Doch bevor wir diese Bildwerke näher betrachten, sei noch ein kurzer Abschweif über den Werth mittelalterlicher Grabplatten überhaupt verstattet.

Da wir einige derselben an die Spitze des ganzen Werkes gestellt haben, so möchte sich leicht ein falscher Schluss hinsichtlich der Wichtigkeit der Grabplatten für die Geschichte der mittelalterlichen Bildhauerkunst daraus ergeben.



LETTNER

der Klosterkirche zu Wechselburg

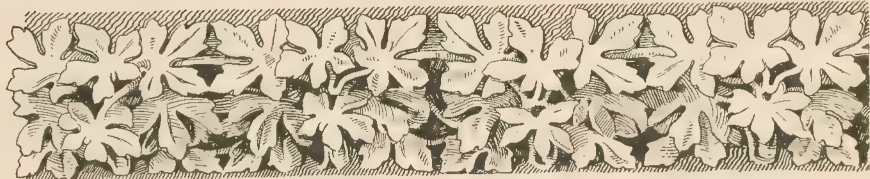
Ausser dieser Gruppe von Grabplatten sind fast alle anderen werthlos und ihre bevorzugte Aufstellung in den Museen vollständig irreführend. Die Art der Entstehung dieser Platten ergiebt dies ganz von selbst. Starb irgend ein Adliger oder ein Bürger, so gingen seine Angehörigen, wenn sie geldkräftig genug waren, zu dem nächsten Bildhauer, der ihnen bekannt war, wie heutzutage, und bestellten die Platte. Dass diese Bildhauer, welche ständig für die Gräber arbeiten, keine besonders hervorragenden Künstler sind, zeigen die Christuskörper und trauernden Gestalten auch unserer Kirchhöfe. Die Laien sind fast nie im Stande das Können eines ihnen empfohlenen Bildhauers richtig zu schätzen. Diese Grabplatten sind also durchaus keine klassischen Zeugen des künstlerischen Könnens einer Zeit. Trotz alledem sieht man, wenn in den Museen überhaupt irgend ein mittelalterliches Bildwerk vorhanden ist, zum Ermüden die rohen, abstossenden Grabplatten irgend welcher Landjunker jener Zeiten schönstens aufgebahrt; von den Standbildern an den Bauwerken jedoch nichts, oder wenn es hoch kommt, ein halbes Dutzend in den finstern Ecken falsch aufgestellt. Hat man es sehr gut gemeint, dann sind spätgothisch verbogene Holzfiguren, höchstens von künstlerisch begabten Kunsthandwerkern herrührend, mit tausendfältig geknickten und geknitterten Gewändern und unförmlichen Verhältnissen in einem schönen lichten Saale aufgestellt. Das soll dann ein Bild mittelalterlicher Bildhauerkunst hergeben. Verständnisslos eilt das Publikum an diesen meistens abstossenden Grabplatten und Holzschnitzereien vorüber. Von solchem verfehlten Vorgehen macht selbst das germanische Museum in Nürnberg keine Ausnahme. Es ist keineswegs zuviel gesagt, wenn ich wiederhole: Man kennt die guten mittelalterlichen Bildwerke nicht. Dass die klassischen Zeugen der mittelalterlichen Bildhauerkunst nur an den Münstern und Domen zu suchen sind, liegt auf der Hand.

Warum nun gerade die Platten, welche wir diesem Werk vorangestellt haben, aus der Art geschlagen und Meisterwerke sind, zeigt folgende Ueberlegung. Den mächtigen Fürsten und Grafen aus dem Hause Wettin und Heinrichs des Löwen Nachkommen standen natürlich kunstgeübte Baumeister als Berather zur Seite, wenn sie nicht schon länger grosse Bildhauer an ihre Sitze gezogen hatten. Ihre Grabplatten fielen daher nicht in die Hände der gewöhnlichen Kirchhofsbildhauer.

Abb. 3a.



Herodes und Herodias.



DER LETTNER VON WECHSELBURG.

Wie wir eine Verwandtschaft zwischen den Grabplatten zu Wechselburg und Braunschweig feststellen konnten, so ist es auch möglich, die Braunschweiger Platte ihrerseits zu der Kreuzigungsgruppe zu Wechselburg auf dem Lettner daselbst in Beziehung zu bringen.

Dieser Lettner, welcher früher unter der Vierung gestanden hat,*) dient jetzt als Altarrückwand. Er ist reich mit Bildwerken geschmückt gewesen, auf welche wir noch kommen werden. Bekrönt ist er durch ein grosses Kreuz (Abbild. 4), an welchem der Heiland an einem kleineren Kreuzholze befestigt ist. Ueber ihm, am oberen Kreuzende, Gott Vater, dargestellt mit der Taube im Arm, rechts und links zwei Engel, unter ihm am Fusse Adam, der in einem Kelche das Blut des Erlösers auffängt, als Vertreter der ganzen sündigen Menschheit, für die das unermessliche Opfer dargebracht wird. — Neben dem Kreuz stehen Maria und Johannes, beide je auf einer zusammengekauerten Gestalt, in denen man das Heidentum und das Judentum erkennen will. Und zwar unter Maria das Heidentum als gekrönte Frauengestalt dargestellt, ohne besondere, widerstrebende Bewegung, — unter Johannes das Judentum durch einen in ohnmächtiger Wuth sich krümmenden gekrönten Mann (Hohenpriester?) versinnbildlicht.

Die Gestalt der Jungfrau erinnert in ihrer grossen Vollendung an die Mathildens auf der Grabplatte im Braunschweiger Dom. Auch dieselbe zierliche Querfältelung der unteren Aermel deutet auf die gleiche Mode, der wir später nirgends mehr begegnen.

Ein grosser Unterschied springt allerdings sofort in die Augen. Dem meisterhaften Schalten und Walten mit der Gewandung im bewegtesten Faltenwurf des Braunschweiger Meisters steht hier die einfachste Ruhe gegenüber, die man sonst nur in Frankreich gewöhnt ist zu finden. Hierzu tritt die andere, abweichende Tracht.

Die Gestalten seiner eigenen Zeit stellte das frühe Mittelalter auch in seiner eigenen Kleidung dar; es unterscheidet sich hierin vortheilhaft von unserer Zeit, die es kaum wagt, unsere Kleidung — besonders die der Frauen — in die Bildhauerkunst einzuführen.

Die Gestalten aus der heiligen Schrift aber kleidete diese Zeit des Mittelalters in eine erdachte Gewandung.

*) Steche, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 13, macht die richtige Bemerkung, dass er nicht, wie man wohl meistens annimmt, unter dem Gurtbogen zwischen Chor und Vierung gestanden haben kann, da er für diesen zu hoch ist.



LETTNER

im Dom zu Halberstadt

Ueber dem langen, hemdartigen Unterrock, welcher im Mittelalter getragen wurde, wird fast immer ein Tuch über Kopf, Schultern und Gestalt geworfen, wol morgenländische Sitte wiedergebend. So ist Maria dargestellt. Johannes trägt dieses Tuch nur über den Schultern.

In Maria tritt der Schmerz ohne Verzweiflung zu Tage in dem hoffnungs- und erwartungsvollen Aufblick*) zu ihrem gekreuzigten Sohne, der seine Auferstehung vorausgesagt hatte. Johannes — ebenfalls in meisterhafter Ruhe, scheint mit schmerzhaft zusammengezogenen Augenbrauen in seinem Geiste zu erwägen, ob dieses Opfer nöthig war und legt dabei seine Hand an die Wange, eine seit langer Zeit sehr beliebte Haltung, um schmerzliches Nachdenken auszudrücken.

Christus ist nicht als ein in sich zusammengebrochener todter Mensch dargestellt. Breit hält er die Arme gespannt, bereit die ganze Menschheit zu umfassen. Sein Haupt neigt sich leicht seiner Mutter entgegen, eines der herrlichsten Antlitze des Gekreuzigten, welches je geschaffen worden ist. Der nackte Körper ist völlig richtig wiedergegeben; auf den Unterarmen ist die Ueberanstrengung des gemarterten Heilandes vielleicht durch zu übermässige Aderung dargestellt. Ein grosses Lendentuch verhüllt den Unterkörper.

Zu beiden Seiten halten zwei Engel das Kreuzesholz — meisterhaft dargestellt, wie sie im mächtigen Schwung der Falten ihres Gewandes fliegend sich aus den Kreuzenden loslösen.

Ueber dem Gekreuzigten ist Gott Vater, mit der Taube in der Hand, angeordnet, vielleicht als zu jugendlich der Vorstellung von Gott Vater nicht recht entsprechend, wenn auch schön gebildet.

Die gesammte Kreuzigung ist aus Eichenholz geschnitzt, man behauptet sogar, dass Christus, Adam und Gott Vater aus *einem* Stück hergestellt sind.**) Christus, Maria und Johannes sind 1,80 m hoch. An dieser Kreuzigungsgruppe ist alles meisterhaft — sie ist ein zweiter Höhepunkt dieser glanzvollen sächsischen Schule. Und doch steht diese Kreuzigungsgruppe in ihrer grossen Vollendung nicht allein.

In der Liebfrauenkirche zu

HALBERSTADT

finden wir einen Crucifixus, welcher als eine geistige Ausreifung des Wechselburgers gelten darf. Auch besteht eine gewisse Schulverwandtschaft zwischen beiden, denn sein augenscheinlicher Vorgänger zu Halberstadt, die Kreuzigungsgruppe über dem

*) Der von einem unzulänglichen Bildhauer hergestellte Abguss, welcher sich in den Museen findet, ist falsch und schlecht, ebenso die nach diesem hergestellten Photographien. Während im Original Maria hinaufsieht, ist im Abguss der Kopf so falsch angesetzt, dass sie seitlich blickt. Ebenso verhält es sich mit dem Kopfe Christi. Aber auch die Gesichter haben im Original nicht jenen kränklich mageren, bei Johannes sogar mürrischen Ausdruck des unwahren Abgusses. Auch ist die starke Aderung der Arme Christi anscheinend eine Erfindung des Gipsgiessers.

**) Die Angabe bei Bode, Geschichte der deutschen Plastik S. 46, dass diese Gruppe aus gebranntem Thon hergestellt sei, ist irrig. Siehe Prill, die Schlosskirche zu Wechselburg S. 41.

Lettner des Domes gleicht im Entwurf fast völlig dem zu Wechselburg, wenn er auch weit unbeholfener dargestellt ist. (Abbild. 5.)

Auch hier ist Christus an einem besonderen kleineren Kreuzholze befestigt, dessen Stamm achteckig gebildet ist. Dieses kleinere ist an einem grösseren flachen Kreuze angebracht, dessen Enden wie zu Wechselburg kleeblattartig ausgebildet sind. Ebenso lösen sich wie dort aus den beiden seitlichen Kleeblättern Engel los, welche das kleinere Kreuz halten und deren Aehnlichkeit mit den Wechselburgern besonders auffällig ist. In dem oberen Ende scheint aber statt Gott Vater ein dritter Engel angebracht zu sein. In dem unteren Ende erhebt sich ein in Leintücher gehüllter Mann, wohl wiederum Adam, doch ohne Kelch. Adam soll ja auf Golgatha begraben sein.

Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes; der Letztere wiederum auf einer zusammengekauerten Mannesgestalt, welche der zu Wechselburg gleicht; Maria dagegen auf einem Drachen. Beide Gestalten sind wenig schön. Ausserdem sind noch zwei Cherubime auf radförmigen Scheiben seitlich angeordnet. Auch sie sind sehr unbefriedigend.

An dem grossen Tragebalken, auf welchem das Ganze steht, sind unter Kleeblattbögen mit Giebeln schöngearbeitete Brustbilder angebracht — wol die der Apostel.

Dass diese Gruppe das unmittelbare Vorbild derjenigen zu Wechselburg gewesen sei, soll nicht behauptet werden; aber die Aehnlichkeit ist überraschend. Die Einzelheiten lassen auf die Zeit zwischen 1210 und 1230 schliessen. Sie muss daher noch aus demjenigen Bau stammen, welcher nach dem Brande von 1179 aufgeführt und 1220 eingeweiht worden war, und von welchem heut noch die Thurmfront erhalten ist. Der übrige Bau stammt aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Ein Nachfolger dieser Kreuzigungsgruppe ist dann wie gesagt der Crucifixus in der Liebfrauenkirche daselbst — ein Meisterwerk ersten Ranges. Er ist jetzt im Kreuzschiff an der Nordwand hoch oben aufgerichtet und vorzüglich beleuchtet, so dass er schon durch diese seine Lage dem Wechselburger, welchen man nur schlecht sieht, weit überlegen ist. Aber auch die ganze Gestalt, wie besonders das Antlitz sind geistig reifer, man möchte sagen, vermenschlichter. (Abbild. 6.)

Haltung und Gesichtsausdruck sind zu Wechselburg über die Marter erhaben, und nur die erwartende Liebe findet ihren Ausdruck. Hier in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt hängt ein Mensch, welchen ebenfalls die Liebe angetrieben hat, der aber mit schmerzlich bewegten Lippen den Gedanken verräth: Wie wenige werden mich begreifen und mir folgen!

Wer kennt dieses Meisterwerk ersten Ranges unserer eigenen Vergangenheit?!

Auch dieses Werk wird schwerlich nach 1250 entstanden sein. Anhaltspunkte fehlen allerdings, welche Laubwerk oder Profile sonst bieten.

Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt birgt ausserdem in den Darstellungen an den Chorschranken einen weiteren Höhepunkt jener Werke der romanischen Kunst,



TRIUMPHKREUZ

[illegible]

welche in Sachsen ohne fremde Schulung entstanden zu sein scheinen und welche die Grundlage für die Meisterschöpfungen zu gothischer Zeit bildeten. (Abbild. 7 und 8.)

Auf jeder Seite sitzen 6 Apostel, in deren Mitte einmal Christus, das andere Mal die Jungfrau angeordnet ist. Alle Gestalten sind über Lebensgrösse, stark erhaben, in Gips angetragen, die Gewänder in reichen, ungezwungenen Faltenwurf gelegt. Die sitzenden Stellungen sind gut gelungen, eine um so schwierigere Leistung

Abb. 7.



Nördliche Chorschranke in der Liebfrauenkirche
zu Halberstadt.

als sie meistens von vorn zur Darstellung gelangt sind. Architektur und Ornament ist völlig romanisch und verräth keinerlei Bekanntschaft mit gothischen Formen.

Doch müssen diese Schranken einmal anders gestanden haben, vielleicht innerhalb der Vierung; die Endbögen sind jetzt roh abgeschnitten.

Auch diese Schöpfung steht nicht ohne Vorgänger da; ein Beweis, dass wir u. . hier den Werken einer einheimischen Schule gegenüber befinden.

In St. Michael zu Hildesheim sind die Chorschranken ebenfalls mit ähnlichen Darstellungen geschmückt.

Wenn diese Bildwerke auch die von Halberstadt noch nicht erreichen, so sind sie doch nicht zu verachtende Vorstufen des Grabmales Heinrichs des Löwen und seiner Frau zu Braunschweig. Insbesondere ist die Jungfrau mit dem Kinde wiederum eine ebenso liebreizende wie monumentale Schöpfung, und die Apostel an zweiter und an vorletzter Stelle sehr gut gelungen.

Von ganz besonderem Interesse sind die romanischen Thurmbauten und die melonenartig gehaltenen Kuppeln, welche in Art der späteren gothischen Baldachine die Bogenstellung bekrönen. Diese Melonenkuppeln sind deswegen wichtig, weil sich solche an Bauten in Deutschland nicht erhalten haben und sie anscheinend auf byzantinische Vorbilder weisen. Sie entstammen der Zeit nach 1180.

Abb. 8a.



Von den südlichen Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.

An S. Godehard hat sich in derselben Stadt dann noch ein Bogenfeld über einer Thür, welche in das nördliche Seitenschiff führt, erhalten, das sich durch ganz vorzüglich modellirte Gesichter auszeichnet. In der Mitte Christus, rechts und links zwei Bischöfe, wol der heil. Bernward und der heil. Godehard.

Wir kommen nun zu der dritten Figurenreihe in

WECHSELBURG

— den Bildwerken am Lettner selbst — welcher die vorher besprochene Kreuzigungs-

gruppe trägt, und an der jetzigen Kanzel, welche früher vor der oberen Mittelöffnung des Lettners angebracht gewesen ist, da, wo jetzt eine moderne Engelgruppe als Füllung eingesetzt ist.

Diese Figuren bilden offenbar den Uebergang von dem Grabmal Dedo's zu der Kreuzigungsgruppe — in ihrer Vollendung, wie in dem Laubwerk und den

Abb. 8b.



Von den südlichen Chorschranken der Liebfrauenkirche
zu Halberstadt.

Profilen, welche sie umgeben. Auch sie bewahren im Gegensatz zu Dedo's Grabplatte und der verwandten Bildwerke zu Groitzsch und Braunschweig strengste Ruhe in Haltung, wie in den Gewändern, aber ihre Erscheinung ist altertümlicher als die der Kreuzigungsstandbilder, die auffallende Eleganz derselben fehlt ihnen. Die Köpfe sind breit und gedrungen, im Gegensatz zu den länglichen und zarten Gesichtern der letzteren. Auch die Gestalten sind breiter und untersetzter. Und doch sind die Unterschiede nicht so wesentliche, dass es ganz ausser Zweifel wäre, ob zweierlei Hände hier thätig gewesen sind. Betrachten wir die Bildwerke im Einzelnen. (Abbild. 9.)

Auf der Vorderseite der Kanzel sitzt Christus in der Mandorla (einem mandelförmigen Rahmen) als Lehrer, in der Linken das Buch der Bücher, die Rechte leicht erhoben, von dem Manteltuch umhüllt. Die ehrfurchtgebietende Hoheit bei ungesuchtester Einfachheit und Ruhe dieser Gestalt des Heilandes wird kaum zu übertreffen sein. Auch das Antlitz mit seiner vergeistigten menschlichen Schönheit, welches besonders bei dem kleinen Maassstabe und dem harten Steine aus Rochlitz, in welchem diese Figuren

Abb. 9.



Kanzel in der Klosterkirche
zu Wechselburg.

ausgeführt sind, Staunen erregt, reiht dieses Bildwerk unter die besten Vorbilder, welche man der Kunst empfehlen kann. Wären all' diese Bildwerke in Italien und aus Marmor hergestellt, in jedem unserer Museen würde man ihre Abgüsse an bevorzugten Plätzen aufgestellt sehen. Auch die neuzeitlichen Nachbildungen, wie z. B. die an der Kanzel von S. Ursula zu Köln, zeigen durch ihre Unzulänglichkeit die Vorzüge des Urbildes.

Zu Christi Rechten steht Maria, mit dem Fuss auf der Schlange Kopf; zu seiner Linken Johannes. Die Zwickel neben der Mandorla sind mit den Zeichen der Evangelisten ausgefüllt. Zu beiden Seiten der Kanzel sind zwei Vorbilder des Opfertodes Christi dargestellt. An seiner Rechten die Aufrichtung der ehernen Schlange durch Moses, welcher eine imposante Gestalt in faltenreichem Gewande ist. Schüchtern und

ängstlich nahen sich einige Juden dem heilbringenden Bild, während einer todt am Boden liegt. Es ist eine Scene von klarer Wirkung. Auf der anderen Seite ist das Opfer Isaaks dargestellt. (Abb. 10.) Abraham ist eine ebenso mächtige Gestalt wie Moses; der Engel fällt ihm in das Schwert, das er schon gegen Isaak gezückt hält, der auf dem Holzhaufen gebunden sitzt. Die Figur des Knaben ist weniger gelungen. Unten im Gebüsch hat sich der Widder mit seinen Hörnern gefangen. Alle diese

Abb. 10.



Kanzel in der Klosterkirche
zu Wechselburg.

Figuren sind in voller Rundung mit sicherer Hand und selbstbewusster Freiheit aus dem Stein gehauen. Moses und Abraham zeigen sogar lebhafteste Bewegung.

Die Figuren, welche seitlich von dieser Kanzel auf dem Lettner angebracht sind, Salomon, Jesaias, Daniel und David (Abbild. 11 und 11a), sind flacher ausgearbeitet, ihre Haltung will schüchterner erscheinen, aber sie sind von derselben Hand. Die Gesichter ähneln sogar vollständig denen der Kanzel, Jesaias dem Abraham, Salomon Maria. Die Hände weisen dieselbe Magerkeit auf, und die Gewänder die gleiche Behandlung. Salomon und David sind hervorragende Bildwerke.

Unter diesen vier Figuren sind in den Bogenzwickeln Abel und Kain, daneben zwei Engel mit Lilienstäben in den Händen dargestellt. Die Inbrunst und Liebe, mit

der Abel sein Lamm darbringt, die unheilbrütende Niedergeschlagenheit Kains mit seiner Getreidegarbe und der Keule sind vorzüglich zum Ausdruck gebracht.

Ausser diesen Bildwerken sind noch zwei Standbilder, ein römischer Soldat und ein Priester (Abbild. 12 und 12a) vor den Vierungspfeilern angeordnet. Nach einer Zeichnung bei Puttrich sollen sie früher an denselben Pfeilern, aber nach der Chorseite hin gestanden haben, was völlig unglaubwürdig erscheint. Die in römische Soldatentracht gekleidete Gestalt steht auf einem Löwen, Schwert und Schild in der Linken, den Schwertknauf mit der Rechten fassend; die anscheinend priesterliche Gestalt, mit dem orientalischen Tuch über Kopf und Schultern, einer kronenartigen Mütze auf dem Haupte, hält in der Linken den Kelch und in der Rechten einen Stab. Die Letztere steht auf einem Drachen oder Basilisken. Dass es Gestalten aus der heiligen Schrift sind, zeigt ihre Gewandung; da ihnen die Heiligenscheine mangeln, so werden sie dem alten Testamente angehören. Es sind daher vielleicht Abraham - als Feldherr dargestellt (ihm fehlt die Krone, welche ihn sonst als einen König erklären liesse) und Melchisedek, der Priesterkönig. Beide Gestalten sind sehr gut modellirt, doch stört das merkwürdige bäuerische Gesicht Abrahams, wenn dieses auch seinerseits sehr an das der Jungfrau unter dem Kreuz erinnert. Auch sind seine unteren Aermel ebenfalls quergefältelt.

Abb. 11.



Salomon und Jesaias
vom Lettner der Klosterkirche
zu Wechselburg.

Wenn wir nun die Zeitbestimmung dieser Bildwerke versuchen, so bietet die sie umgebende Architektur wie das Laubwerk vortreffliche Fingerzeige. Die Hälfte der Kapitäle weist Kelche auf, eine vollständig gothische Gepflogenheit, die der deutschen romanischen Kunst fremd ist. Auch die Halsglieder unter denselben sind frühgothische Birnenstäbe, und das grosse Gesims über den Bildnischen und unter der Kanzel zeigt einen kräftigen frühgothischen Birnenstab zwischen zwei Hohlkehlen, wie er der romanischen Kunst in Deutschland fremd ist. Hält man hierzu die starken Eckhörner

der Kapitäle, die radialgestellten üppigen Blätter in dem unteren Rundbogen wie in dem oberen Kleeblattbogen, so finden wir lauter frühgothische Einzelheiten trotz des anscheinend romanischen Ganzen. All' den romanischen Einzelheiten der übrigen Kirche, seien es Gesimse, sei es Laubwerk, stehen dieselben vollständig fern, sie rühren nicht aus der Zeit des Entstehens der Kirche gegen 1174 her, auch das Ornament des Grabmals um 1190 steht ihnen fern. Wie dieses, rein romanisch, einen Fortschritt gegenüber dem der Kirche bedeutet, zeigt das Ornament des Lettners jene Formen, welche nach 1200 am Rhein häufig in den Bauten des „Uebergangsstiles" zu finden sind. Die Bezeichnung Uebergangsstil ist übrigens irrtümlich. Jene Bauten sind rein romanische Kirchen mit Holzdecken gewesen, welche meist kurz nach 1208 mit frühgothischen Gewölben feuersicher ausgebaut worden sind; dabei hat man die Pfeiler mit vorgelegten Säulenbündeln verstärkt und früh gothische Triforien eingezogen. — Allerdings weisen diese sächsischen akanthusförmigen Blätter einen ganz besonderen Charakter auf — indem sie an spät byzantinisches Laub erinnern, dem wir nur in Freiberg an der goldenen Pforte wieder begegnen, dort allerdings in völliger Uebereinstimmung mit dem Laubwerk dieses Wechselburger Lettners. Ja nicht bloss das Laubwerk, auch die Figuren gleichen einander fast vollständig. Wir sehen uns wol zu

Abb. 11 a.



Daniel und David
vom Lettner der Klosterkirche
zu Wechselburg.

FREIBERG

an der goldenen Pforte den Werken wenn nicht desselben so doch eines ihm sehr nahe stehenden Meisters gegenüber. (Abbild. 13, 14 und 15.)

In der Mitte des Bogenfeldes thront die Jungfrau mit dem Jesuskinde auf dem Schoosse; zu ihrer Linken die drei Weisen aus dem Morgenlande, Gold, Myrrhen und Weihrauch opfernd, zur Rechten Joseph und ein Engel. Die Jungfrau sitzt mit

derselben erhabenen Ruhe mit dem Kinde auf dem Schoosse da, wie zu Wechselburg Christus in der Mandorla. Sie ist in demselben kleinen, beinahe zu kleinem Maassstab dargestellt, wie Christus; und der feste, grobkörnige Grillenburger*) Sandstein hat die gleiche Bearbeitung der kleinen Fältelung wie der Rochlitzer Porphyr gefordert. Auf ihrem Haupte trägt sie eine Krone von besonderer Form, der Salomons zu Wechselburg ähnelnd. Die ganze Darstellung umweht eine Erhabenheit, eine überirdische Unnahbarkeit ohne jede Frömmelei und Süssigkeit, wie sie kaum in einer anderen Kunst versucht, geschweige denn gelungen ist. — Merkwürdigerweise ist dieses Bogenfeld spitzbogig ausgeführt. Die umgebende Architektur war augenscheinlich anders beabsichtigt. Rechts und links hat dasselbe noch zwei Ansätze, welche früher wol hinter die Bogensteine greifen sollten, um das Bildwerk festzuhalten. Jetzt, da ein Rundbogen dieses Feld umrahmt, sind sie zum Vorschein gekommen und das übrige Fehlende ist ausgeflickt. Dass dieses nicht die ursprüngliche Absicht war, liegt auf der Hand und wird noch weiter durch die einzelnen Bögen darüber deutlicher erwiesen. Von den umgebenden Bögen sind die beiden unteren sicher mit anderem – d. h. spitzbogigem Schluss vorgesehen gewesen, denn der jetzige rundbogige Schluss passt nur schlecht zur übrigen Linienführung.

Abb. 12.



Abraham in der Klosterkirche zu Wechselburg.

Es macht den Eindruck, als sei dieses Thor spitzbogig beabsichtigt und begonnen gewesen, als sich andere Einflüsse geltend machten, welche im letzten Augenblick den Rundbogen anbefahlen. Vielleicht erklärt sich dies folgendermaassen: Der Dom war romanisch, vielleicht um 1195 als Pfarrkirche erbaut worden. 1185 war die Stadt gegründet worden, nachdem natürlich schon vorher eine Ansiedlung bestanden hatte. Der reiche Silberbergbau brachte schnell wachsenden Reichtum, so dass auch der Bau der Kirche bald erfolgt sein wird. Dieses Thor ist aber ersichtlich später eingefügt worden. Es haben sich bei einer neuerlichen Wiederherstellung die Ueberreste eines einfachen romanischen

*) Aus dem Plauenschen Grunde bei Dresden.

Freiberg

Thores hinter seinem Sockel vorgefunden. Der Bildhauer oder der Baumeister, welcher die Arbeit leitete; hatte es in frühgothischer Weise spitzbogig vorgesehen. Da scheint kurz vor Fertigstellung vielleicht der Bauherr die Nichtübereinstimmung gefürchtet und den Rundbogen verlangt zu haben. Anders ist es kaum zu erklären. Selbst Christus im ersten Bogen war anscheinend schon spitzbogig gearbeitet und wurde durch die rundbogige Ausgleichung etwas verkümmert. Wir finden zwar, wie wir sehen werden, zu Bamberg ein ähnliches anscheinend romanisches Thor, dessen Laibungen mit Figuren besetzt sind, aber dass auch die Bögen mit Bildwerken ausgestattet sind, dürfte ein so rein französisches Vorgehen sein — in Frankreich finden sich Thore vor 1200 mit dieser Ausbildung in grosser Anzahl, in Deutschland nicht ein einziges — dass schon in Anbetracht dieses irgend ein Zweifel gar nicht möglich ist, dass dieser Bildhauer französische Thore kannte. Der Spitzbogen des Thorfeldes und der umrahmenden Bögen darüber passt trefflich zu diesen Bogenbildwerken. Das Laubwerk allerdings an den Kapitälen, den Deckplatten und um das Bogenfeld weist anscheinend keine französische Schulung auf, es ähnelt dem des Lettners zu Wechselburg, nur ist es noch kühner und freier gehandhabt als dort. Einige Kapitäle und Kragsteine von der alten Kirche zu Altenberg bei Köln, welche jetzt in einer der Chorkapellen aufbewahrt werden, stimmen am meisten mit diesem ganz ungewohnten und unbekannten Laub überein. Uebrigens zeigen auch die Figuren keinerlei französischen Charakter. Es ist ein völlig selbstständiger Künstler, der eine bedeutende Steigerung gegenüber dem von Wechselburg bedeutet. Nur Christus an der Kanzel und die beiden seitlichen Darstellungen kommen zu Wechselburg seinem Können nahe, denen sie, wie schon hervorgehoben, sehr ähneln, aber die Gesammtleistung steht zu Freiberg weit über dem Lettner Wechselburgs.

Abb. 12a.



Melchisedek in der Klosterkirche zu Wechselburg.

Die Thürlaibungen sind rechts und links mit je vier Standbildern besetzt. Links vom Beschauer, dem Eingang am nächsten, ohne Zweifel Johannes der Täufer, dann folgt ein König mit einem Scepter, eine Königin mit einer Schriftrolle und ein Mann mit enganliegenden Hosen im Tänzerschritt.

Rechts ein unbärtiger baarhaupter Mann, dann ein König mit der Harfe und einem Scepter, also David, und ein bärtiger Mann mit einem Krug und einem Pflanzenstengel in der Hand. Da sie sämmtlich *ohne* Heiligenscheine dargestellt sind, so lässt dies vermuthen, dass es Personen aus dem alten Bunde sind, welche auf Christus hinweisen. Man wird also in dem Könige neben Johannes dem Täufer wol Salomo zu erblicken haben. Er steht auf einem Thier mit langen Ohren, welches den Verlust seiner Weisheit bedeuten wird; neben ihm die Königin von Saba, mit einem Affen unter den Füssen — als der Königin aus dem Morgenlande; und der letzte Mann links mit der Tänzerstellung auf einem Löwenkopfe, ist der Prophet Daniel. Die rechte Seite bereitet grössere Schwierigkeiten, die ohne Vergleiche kaum zu lösen wären. Doch finden sich im Innern der Liebfrauenkirche zu Halberstadt unter den Wandmalereien ebenfalls Bilder, von denen fünf den unsern in Gewandung und Stellung gleichen und ihre Namen darauf verzeichnet haben. Nach diesen dürften wir zu innerst den Propheten Nahum erblicken, dann folgt David, ferner die Versinnbildlichung der Kirche; nur die letzte Gestalt bleibt unerklärt. Der Pflanzenstab in seiner Linken lässt ihn vielleicht als Aron, den Hohenpriester, als den Vertreter des Judentums deuten.

Alle diese Standbilder sind mit voller Freiheit des Könnens entworfen, reine deutsch-sächsische Gesichter blicken uns entgegen, jedes ein kleines Meisterwerk für sich.

Als der Höhepunkt der Leistung aber neben der thronenden Jungfrau wollen die Darstellungen in den Bogenlaibungen erscheinen. Zu unterst stehen am inneren Bogen vier Engel mit Lilienstäben und Kugeln in den Händen zu Maria und ihrem Kinde hingewandt; im Bogenschluss der Heiland, mit der Rechten seine Mutter krönend, mit der Linken anscheinend ein Buch (des Lebens?) aus den Händen eines Engels entnehmend. Auch die überaus starke Fuge zwischen dieser Mitteldarstellung und den Engeln zeigt, dass die Thür ursprünglich schmäler und die Bögen als Spitzbögen vorgesehen waren. In den nächsten beiden Bögen sitzen fünfzehn vorzüglichst gearbeitete Männer mit Heiligenscheinen. Propheten und Personen aus dem alten Testament stellte das Mittelalter meist ohne solche dar. Da sie ferner zur Mehrzahl Bücher oder Rollen tragen, so scheinen es auch keine späteren Heiligen zu sein. Es dürften die zwölf Apostel und die vier Evangelisten dargestellt sein, zusammen nur die Zahl fünfzehn ergebend, da Johannes unter beiden vertreten ist.

Derjenige, welcher im Schlussstück des zweiten Bogens angebracht und dem von einem Engel ein Kind dargereicht wird, während ein anderes auf seinem Schoosse sitzt, müsste dann Petrus sein, der Pförtner des Himmels, welchem die abgeschiedenen Seelen gebracht werden. Aber Petrus ist unverkennbar in der zweiten Reihe rechts mit Schlüsseln und Kreuz abgebildet, kann es also nicht sein. An Abraham dürfte wegen des Heiligenscheines nicht gedacht werden, wenn nicht seine Darstellung mit den Seelen der Gerechten in seinem Schoosse, die als kleine Kinder gebildet werden, fast bei jedem Weltgerichte in Frankreich und Deutschland zu finden wäre. Ueber

demselben in dem nächsten Schlussstück ist der heilige Geist als Taube dargestellt, von zwei anbetenden Engeln begleitet. Die sitzenden Gestalten dieser zwei Bögen sind auf das meisterhafteste in die vierkantigen Bogensteine hineinkomponirt und auf das grossartigste gelungen. Man glaubt, den besten Schöpfungen der Renaissance gegenüber zu stehen. Besonders vorzüglich ist der Faltenwurf und die Art, wie der sitzende Körper durch denselben zur Erscheinung gebracht ist. Am vorzüglichsten gelungen sind die unstersten jugendlichen Gestalten links. Der Innerste hat das Gewand in schönen grossen Flächen um seine Gliedmaassen gelegt, der ganze Faltenwurf zeugt von grösster Vollendung. Des Aeusseren Gewand ist gefältelter, aber die Art, wie er auf seinem Schemel sitzt, das rechte Bein zum Aufstehen bereit, zeigt eine Kunst, die selbstherrlich die schwierigsten Aufgaben sich stellte und ungezwungen löste.

Der grosse Kahlkopf unter demjenigen, welcher die Kinder vom Engel erhält, würde in jedem Museum mit sämmtlichen antiken Köpfen den Vergleich aushalten.

Im äussersten Bogen ist dann die Auferstehung der Todten dargestellt. Frauen und Männer steigen mit ihren Leintüchern halb bedeckt aus den Gräbern hervor, mit ihren Körpern die üblichen Behauptungen entkräftend, dass die mittelalterlichen Bildhauer den menschlichen Leib nicht studirt hätten. Auch unter diesen sind einige, besonders links der zweite von unten von der grössten Vollendung. Wer dem irrigen Glauben erlegen ist, jede gute mittelalterliche Leistung müsse ein antikes Vorbild besitzen, würde meinen, die Nachbildung eines griechischen Bildwerkes vor sich zu sehen. Im Mittelstück dieses Bogens erfasst ein Engel mit beiden Händen zwei Auferstehende.

An dieser goldenen Pforte zu Freiberg sehen wir uns zum ersten Male einer grösseren Zusammenstellung gegenüber. Zwar bot uns der Lettner zu Wechselburg schon eine Anzahl Bildwerke, welche in nahen Beziehungen zu einander standen, aber erst hier gelangt ein einheitlicher Gedanke folgerichtig zur Darstellung.

In der Mitte des Bogenfeldes die Mutter mit dem göttlichen Kinde in dem Augenblicke als zum ersten Male die Welt in den drei Weisen sich vor ihm beugt und es anbetet. Unten an den Gewänden des Thores die Vertreter des alten Bundes, theils solche, von denen Christus und seine Mutter dem Fleische nach abstammen, theils solche, welche auf ihn die harrende Welt hingewiesen haben. In den Bogenkehlen dann die überirdischen Heerschaaren der himmlischen Geister, welche ihm lobpreisend dienen. Um diese die Vertreter des neuen Bundes, welche sein Reich hinaustragen sollen unter alle Völker der Erde, auf dass sie seinem Willen gehorchen, ihm auf seinem Wege nachfolgen und so bei der Auferstehung am jüngsten Tage eingehen werden in die ewigen Hallen seines Vaters.

Trotz des grossen Bilderkreises hat weder die künstlerische Ruhe, noch die Einheit und Uebersichtlichkeit gelitten. Auch nach dieser Richtung hin bietet die goldene Pforte eine Leistung ersten Ranges und ein höchst beherzigenswerthes Beispiel, da in späteren Zeiten sowol an den Thoren, wie auch besonders auf

den Flügelaltären eine so unkünstlerische Häufung der Darstellungen ohne jede Uebersichtlichkeit und Einheit auftritt, dass der Genuss, wie jede Wirkung aufhört. Sie sind auch zur Hauptsache Erzeugnisse des minderwerthigen Kunsthandwerkertums unter der Leitung laienhafter Auftraggeber, welche – da sie der Kunst und ihren Erfordernissen fremd — nur in liebevoller Beflissenheit so viel Darstellungen aus der Geschichte Christi den Augen der Gläubigen bieten wollen, als irgend möglich ist, dabei aber übersehen, dass sie damit weder ein Kunstwerk, noch eine packende Ermahnung für den Beschauer zu Stande bringen. Dies Uebermaass an gleichwerthigen Darstellungen lässt *keine* zur Wirkung gelangen, der Inhalt *keiner* packt des Menschen Herz.

Fragen wir nach der Entstehungszeit der goldenen Pforte, so bleibt wegen des Ornamentes nur die Zeit zwischen 1200 und 1220 möglich.

Höchlichst zu bedauern ist, dass man nach Beseitigung des schützenden Kreuzganges das herrliche Thor ungeschützt den Witterungsunbilden des rauhen Gebirges überlässt.

Ausser der goldenen Pforte sind noch *die hölzernen Bildwerke des Lettners:* nämlich der Gekreuzigte, Maria und Johannes erhalten; sie befinden sich jetzt im Museum zu Dresden.

Dieselben sind von einer anderen Hand als die übrigen Darstellungen geschaffen worden. Sie haben keinerlei Aehnlichkeit mit denen der goldenen Pforte. Sie erreichen sie auch keinenfalls in der künstlerischen Leistung, noch viel weniger die der gleichen Wechselburger Gruppe. Und doch will sich eine gewisse besondere Aehnlichkeit zwischen diesen beiden Kreuzigungsgruppen nicht ableugnen lassen.

Die Freiberger ist altertümlicher und ermangelt ganz der Eleganz der zu Wechselburg. Maria steht auf der Schlange, Johannes ebenfalls auf einem Thier. Das grosse Lendentuch lässt die Beine des Gekreuzigten zu kurz erscheinen, aber man möchte behaupten, diese Gruppe sieht monumentaler und französischer aus.



Von S. Godehard zu Hildesheim.

Abb. 15.



Obertheil der goldenen Pforte
am Dom zu Freiberg.

ABB. [illegible]



GEDRUCKT UND VERLEGT BEI ERNST WASMUTH A.-G. BERLIN

GEWANDE VON DER GOLDENEN PFORTE
am Dom zu Freiberg

Abb. 4



GEWANDE VON DER GOLDENEN PFORTE

am Dome zu Freiberg

Abb.



DIE GOLDENE PFORTE
am Dom zu Freiberg

Abb. 16.



Während die bisherigen Bildwerke bei aller Verschiedenheit ihre Verwandtschaft unter einander nicht verleugnen können, tritt uns am Dome zu Magdeburg (Abbild. 16) eine ganz abweichende Schule entgegen. An der sogenannten goldenen Pforte des nördlichen Querschiffes stehen die Standbilder der klugen und thörichten Jungfrauen

(Abbild. 17). Die Kirchenpforten mit denselben in voller Gestalt zu schmücken ist eine urdeutsche Sitte, wir treffen sie hier zum ersten Male. In Frankreich ist sie kaum zu finden.*) Dort sind diese Jungfrauen als kleine Reliefs an den viereckigen Thürgewänden, gegen welche die Thürflügel schlagen, angebracht; die Laibungen werden ihnen nicht eingeräumt, noch weniger in so aufwendiger Grösse. Es ist eine sehr liebenswürdige Sitte und hat zu den schönsten Schöpfungen frühgothischer Bildhauerkunst Gelegenheit gegeben. Gerade diese Magdeburger sind in ihrer zierlichen Grösse wahre Kabinetsstücke. Allerdings stehen sie sehr unglücklich aufgestellt an den Gewänden eines hochgothischen, langweiligen Thores, unregelmässig vertheilt, sehr verschmutzt mit theilweis abgeblätterter Farbe. Man hatte sie daher auch bisher für hochgothische Erzeugnisse gehalten.**)

Wenn man sie aber genauer betrachtet, dann sieht man, dass diejenigen beiden Standbilder, welche unter den Diagonalrippen des überdachenden Kreuzgewölbes stehen, hinter sich kräftige Rundsäulchen haben, mit denen sie aus einem Stück gearbeitet sind. Sie stehen auf Kragsteinen mit frühgothischem Naturlaub geschmückt und von allerfrühester Form, da sich die Blätter ohne jeden architektonischen Kern unmittelbar unter die Füsse als Kragstein schieben. Die anderen Jungfrauen haben keine Rundsäulchen mehr hinter sich, diese sind abgeschlagen, mit ihnen auch die Kragsteine. Man ist dabei recht roh vorgegangen, so dass sogar der untere Theil der Gewänder, die sich in reichem Faltenwurf auf das Laub der Kragsteine auflegten, waagerecht abgearbeitet ist, damit sie auf die neuen hochgothischen Kragsteine passten. Auf der weit überstehenden Unterseite hat man die Untersichten der Schuhe sehr zierlich eingearbeitet.

Aus der Form dieser Kragsteine, die noch ohne architektonischen Kern sind, aus der Gestaltung des frühgothischen Naturlaubes (Eichenblätter), wie daraus, dass die Figuren noch an Säulen angearbeitet sind und aus der Stärke dieser Säulchen darf man auf die Zeit um 1220 bis 1240 schliessen. In späteren Jahren stehen die Figuren höchstens zwischen Säulchen an schrägen Gewänden; ihre Kragsteine, wenn sie auf solchen stehen, haben architektonische Kerne. Allzumeist sind sie aber auf besonderen Pfeilern oder auf durchlaufenden Brüstungen aufgestellt.

Diese Figuren stammen aus der Zeit der Erbauung des Bischofsganges und des oberen Chores des Domes, zwischen 1210 und 1235. Der Baumeister dieser Theile muss vorher zu Maulbronn in Württemberg die Vorhalle vor der Kirche, den an letztere anstossenden Theil des Kreuzganges, das Mönchs-Refektorium und Theile des Laien-Refektoriums erbaut haben, denn diese gleichen dem Bischofsgang und den Obertheilen des Magdeburger Chores im Allgemeinen wie in den Einzelheiten fast aufs Haar. Selbst die in Maulbronn wohl an 200 Kragsteinen eingearbeiteten Halbmonde

*) In Rouen am Dom stehen sie ebenfalls als volle Gestalten an den Thorlaibungen.

**) Bode, Geschichte der deutschen Plastik. S. 52 und S. 54. Bei „Hasak, Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues, Berlin, 1896 bei Wilhelm Ernst & Sohn" ist das Irrige dieser Annahme zum ersten Mal nachgewiesen.

Abb. 1



GOLDENE PFORTE

des Domes zu Magdeburg

treten in Magdeburg wieder auf. Da diese Verzierung eine sonst nicht vorkommende Absonderlichkeit ist, nur an zwei solchen Kragsteinen der südlichen Chorwand Walkenrieds treten die Halbmonde noch auf und neben diesen wiederholen sich auch dort sämmtliche Simse und Gliederungen von Maulbronn und Magdeburg, so darf man die Halbmonde wol einer besonderen Vorliebe des Baumeisters zuschreiben, die mit oder ohne seinen Willen sich als Erkennungszeichen für ihn darstellen dürften, eine Art Vorläufer der späteren Baumeisterschilde. Da diese Halbmonde zugleich das Wappen eines bei Maulbronn heimischen Adelsgeschlechtes — derer von Magenheim — bilden, so darf man ausserdem wol annehmen, dass dieser Baumeister Beziehungen zu Magenheim hatte, sei es, dass er selbst ihrem Geschlechte angehörte, oder von ihnen Wolthaten empfangen hatte, oder aus ihrem Orte stammte. Durch seine frühere süddeutsche Thätigkeit erklärt sich dann vielleicht auch, dass die Jungfrauen, besonders die erste der klugen Jungfrauen auf das lebhafteste an das Standbild der Kirche am Südkreuz des Strassburger Münsters erinnert. Sein Bildhauer mag jener Schule entsprossen sein. Dass er geschickte Figuren-Bildhauer schon in den ersten Zeiten seiner Magdeburger Bauthätigkeit besessen hat, zeigt der eine Schlussstein im Bischofsgang mit dem liebreizenden Oberkörper eines Engels, welcher das »liber generationis« laut Inschrift auf dem Spruchband in den Händen hält. (Abbild. 18.) Auch in einem Bogenfelde einer der Thüren im Chorumgange befindet sich eine meisterhafte Darstellung des auferstandenen Heilandes vor Magdalena, daneben Petrus und zwei andere Gestalten, deren Erklärung nicht leicht ist.

Abb. 18.



Schlussstein aus dem Bischofsgang des Magdeburger Domes.

Doch betrachten wir zuerst die klugen und thörichten Jungfrauen im Einzelnen: Sie tragen sämmtlich einen Rock mit langen, am Handgelenk eng anliegenden Aermeln, aus einem Stück vom Hals bis auf die Fussspitze herabfallend und um die Hüften durch einen Gürtel gehalten. Ein Ende des letzteren fällt ebenfalls bis fast auf die Fussspitzen herab. Das Gewand ist oberhalb des Gürtels meist etwas bauschig hochgezogen, bei der ersten der klugen Jungfrauen (Abbild. 19) mit besonderer Berechnung. Der Stoff dieser Gewänder ist dünn und daher in dünne Falten sich legend; unter den Armen sieht man, dass auch eingenähte Falten vorhanden sind. Um den Hals wird das Gewand durch eine reich verzierte Spange zusammengehalten. Bei der zweiten klugen Jungfrau (Abbild. 20) bildet sogar ein mächtiger Vogel, wol ein Adler, diesen Schmuck. Die Gestalt tritt durch dieses Gewand klar zu Tage. Die Brüste wollen zu schwach entwickelt erscheinen, doch sind sie ohne Schnürleib der Natur mehr entsprechend, als all die vollbusigen antiken Nachbildungen. Auch diese nach Manchen

»fehlerhafte« oder ungenügende Ausbildung zeigt uns grade im Gegentheil das Studium der uns umgebenden Menschen und nicht das heut beliebte und unabwendliche Nachahmen ein und desselben Körpers irgend welchen antiken Gipses. Zu behaupten, dass die mittelalterlichen Bildhauer das Arbeiten nach der Natur nicht gepflegt hätten, heisst sich das klarste Zeugniss dafür ausstellen, dass man die mittelalterlichen Bildwerke oder die Natur nicht kennt.

Abb. 21.



Kluge Jungfrau am Dom zu Magdeburg.

Der Gewandstoff ist so dünn gewesen, dass sich die Kniescheiben fast zu schematisch durch denselben bemerklich machen. Die Gürtel sind beinahe alle verschieden verziert. Ueber diesem Gewande tragen die Jungfrauen einen weiten Mantel, welcher ebenfalls mit seinem Saum bis auf die Füsse herab reicht und in reichem malerischen Faltenwurf in unerschöpflicher Abwechselung die Gestalten umhüllt. Die vierte kluge und die letzte thörichte Jungfrau weisen einen besonders prächtigen Faltenwurf auf. (Abbild. 21 und 22.) Wenn diese Bildwerke aus Marmor gearbeitet wären, wie es die antiken und die Renaissancewerke sind, sie würden in jedem Museum zu finden sein, so aber sehen sie beschmutzt und unansehnlich aus, man kennt sie nicht. Ueber der Brust ist jeder Mantel durch ein breites Band gehalten, man zog an demselben den Mantel über die Schultern in die Höhe; eine beliebte Handhaltung des Mittelalters, die zwei der klugen Jungfrauen zeigen (Abbild. 23). Die erste der thörichten Jungfrauen (Abbild. 24) ist besonders der Betrachtung würdig wegen der klaren und ungekünstelten Art, wie der Schmerz über ihren Verlust zum Ausdruck gebracht ist.

Die Haare tragen sie in reichem Lockenschmuck, fast Perrücken ähnelnd. Zwei der klugen Jungfrauen haben besonders gleichmässig und reich gebrannte Lockenperrücken. Um die Stirn tragen sie einen Reif, bei manchen zierlich mit Blattwerk und Spitzen geschmückt. Die Gesichter sind richtige deutsche Mädchengesichter, wie die ganze Gruppe einen Kreis heiterer und betrübter, wolerzogener, reichgekleideter Mädchen vorzüglich zur Darstellung bringt. Die neuzeitige Bildhauerkunst hat kaum derartig aus dem Leben geschöpfte und dem Leben abgelauschte Darstellungen aufzuweisen. (Abbild. 25, 26 und 27.)

Abb. [illegible]



KLUGE JUNGFRAU

von der Goldenen Pforte am Dom zu Magdeburg

Magdeburg

Eine Verwandtschaft mit den bisher betrachteten sächsischen Bildwerken lässt sich schwerlich erkennen. Wie schon hervorgehoben, wollen sie eher an die Strassburger Werke des Südkreuzes erinnern und an das im Frauenhaus daselbst aufbewahrte Modell einer Frauengestalt, das der Kirche ähnelt. Die kaum zu bestreitende Herkunft der Magdeburger Bauformen des Bischofsganges aus Maulbronn macht diese Verwandtschaft auch wie gesagt wahrscheinlich und erklärlich. Dafür, dass diese Standbilder deutsch-romanischer Schulung entsprossen sind, fehlt jeder Anhalt, das frühgothische Laub zu ihren Füssen beweist das Gegentheil.

Abb. 22.



Thörichte Jungfrau am Dom zu Magdeburg.

Abb. 23.



Kluge Jungfrau am Dom zu Magdeburg.

Vorgängerinnen allerdings, könnte man behaupten, besitzen sie am selben Bauwerk; sind doch rings innen um den Chor in Nischen neben anderen Bildwerken die klugen und thörichten Jungfrauen in kleinen Gestalten ebenfalls eingemauert (Abbild. 28). Und diese sind ersichtlich Vorgängerinnen, denn sie stammen aus dem alten Dom. Anders liess sich ihre absonderliche Anbringung gar nicht erklären, wenn sie nicht als verehrte Andenken aus einem früheren Bau hier wieder untergebracht wären. Aber sie gleichen den Portalfiguren gar nicht, sie erinnern dagegen eher durch ihre welligen Untertheile der Gewänder an die gekünstelt bewegten Falten der Grabmäler zu Wechselburg und Pegau. Ueber ihr Alter Vermuthungen anzustellen ist unnütz, da jeder Anhalt fehlt. Auch die Figuren der Heiligen Mauritius, Innocentius, Johannes des Täufers, Petrus, Paulus und Andreas, welche hoch um den

Chor unter reichen Baldachinen stehen, dürfen wir hier übergehen. Doch sind drei weitere Bildhauerwerke noch sicher aus dieser frühen Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, nämlich das Thürbogenfeld mit dem auferstandenen Christus und Magdalena, die Gestalt unter einem Kragstein am süd-westlichen Vierungspfeiler und die beiden Jäger oder Hirten aussen am nördlichen Querschiff.

Abb. 25.



Thörichte Jungfrau am Dom zu Magdeburg.

Das Thürbogenfeld (Abbild. 29) in dem einen Chorthurm stellt auf der rechten Seite Christus dar, wie er nach seiner Auferstehung mit dem Kreuzesstab in der Hand Maria Magdalena als Gärtner erscheint, welche vor ihm anbetend in die Knie gesunken ist. Die ganze Darstellung ist von einer Natürlichkeit und Lieblichkeit bei meisterhafter Herrschaft über alle Formen, dass man vor dem Können dieser Bildhauer um 1212 die höchste Vorstellung erhält. Für diese frühe Zeitstellung spricht dann wiederum die Art der Darstellung der Kohlköpfe, zwischen denen Magdalena niedergesunken ist. Auf der linken Seite des Bogenfeldes ist unter einem Theaterhäuschen Petrus dargestellt, wie er eine knieende Mannesgestalt einer Heiligen vorstellt und anscheinend auf Fürbitte derselben diesem Manne den Eintritt in den Himmel gewährt. Der knieende Mann ähnelt auffällig dem Bilde Otto's auf dem Elfenbeinrelief, welches Bode - Geschichte der deutschen Plastik S. 12 — mittheilt, das sich nach ihm im Besitze des Marchese Trivulzi in Mailand befindet. Vielleicht stellt dieses Bildwerk Kaiser Otto und seine heilig gesprochene zweite Frau Adelheid dar.

Abb. 26.



Thörichte Jungfrau am Dom zu Magdeburg.



I LUCAS MALER

Dom zu Magdeburg

Kluge Jungfrau

VERLAG VON ERNST WASMUTH BERLIN



Dom zu Magdeburg

Die weise Jungfrau

VERLAG VON ERNST WASMUTH BERLIN

Unter dem Kragstein am südwestlichen Vierungspfeiler ist ein älterer Mann abgebildet (Abbild. 30), welchen der Volksmund als den Baumeister des Domes bezeichnet und ihn sogar benennt mit dem Namen Bohnensack. Lotz — Kunsttopographie Deutschlands — bezeichnet dies als Sage, aber ohne jeden Erweis für die Unmöglichkeit dieser Volksüberlieferung. Dass diese Gestalt den Baumeister sehr wol verewigen kann, ist leicht möglich, denn wir begegnen an den verschiedensten Bauten ähnlich angebrachten Gestalten, an die jedesmal der Volksmund die Erzählung — dies sei der Baumeister oder der Bildhauer — anknüpft. Man wüsste auch in der That nicht, zu was sonst diese Figürchen angebracht wären oder wen sie darstellen sollten. So tragen das Rundbogenfeld der goldenen Pforte zu Freiberg zwei ähnliche kleine Gestalten, die als der Bildhauer und sein Sohn bezeichnet werden. So steht am Limburger Dom an dem einen Anfänger des Westthores eine Gestalt, welche als der Baumeister angesehen wird. Und zu Oberwölz in Oesterreich hat sich noch die gemalte Inschrift erhalten, welche die Gestalt an einem solchen Kragstein als den Baumeister bezeichnet: „Das gebeib han ich hanns Jersleben mit frumer Leibthilff volpracht. der werd gar wol geacht. geschehen nach Christi gepurd XIIII hundert Jahr darnach in den XXX jar. Got helf uns all an d: engel schar Amen. das werde war.“ Der Magdeburger Mann ist sehr geschickt dargestellt, sieht hoch bei Jahren und recht mager aus. Ein besonders vornehmes Aeussere hat er nicht. Er ist in der Laientracht ohne jedwedes Abzeichen dargestellt. Das Laub hinter ihm ist das der frühen Cisterzienserbauten, welches wir an ähnlicher Stelle am Fürstenthor zu Bamberg wiederfinden werden.

Abb. 27.



Thörichte Jungfrau am Dom zu Magdeburg.

Wenn dieses Bildwerk den Baumeister darstellt, dann sehen wir vor uns den genialen Schöpfer der Kirchen von Ebrach und Walkenried, der Refektorien, der Vorhalle und eines Theiles des Kreuzganges zu Maulbronn wie der frühgothischen Theile des Magdeburger Domes. In allen diesen Bauten herrschen dieselben Anlagen, Simse und Laubwerke, und an den überall gleichmässig gezeichneten Kragsteinen sind 2 Halbmonde eingearbeitet.

Nach der Magdeburger Volkssage soll dieser Baumeister Bohnensack allerdings der ursprüngliche Baumeister des Domes gewesen sein. Wie aber schon früher in

Abb. 30.



Bohnensack am Dom
zu Magdeburg.

der Abhandlung „Zur Baugeschichte des Magdeburger Domes“ von mir nachgewiesen worden ist, hat der ursprüngliche Schöpfer des Domes denselben romanisch begonnen, und ihn schon nach kurzer Zeit, um 1210, frühgothisch geschulten Händen überlassen müssen; sei es, dass er gestorben oder von seinem Werke verdrängt worden ist.

Da nun dieser Kragstein mit seiner Gestalt den frühgothischen Bautheilen angehört und frühgothisch verziert ist, so dürfte man auch aller Wahrscheinlichkeit nach nur den frühgothischen Meister vor sich erblicken, da dieser kaum einen Grund gehabt haben dürfte, seinem Vorgänger ein Denkmal zu setzen — und zwar nach langen Jahren erst; denn dieser südwestliche Vierungspfeiler scheint erst nach der Vollendung des Bischofsganges weiter hochgeführt worden zu sein.

Die beiden Jägergestalten (Abbild. 31) aussen am Nordkreuz sind auf den bekrönenden Blumen der Strebepfeiler angebracht, denen Platten aufgelegt sind; die Hunde des einen stehen auf einem besonderen Kragstein. Die bekrönenden Blumen, die Platten und der Kragstein sind ebenfalls mit dem frühen Laube vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts verziert. Die Darstellung gehört daher gleichfalls dieser frühen Zeit an. Die Männer scheinen ihrer Tracht nach Jäger zu sein, dazu stimmen auch die Hunde. Jäger und Hunde sind so vorzüglich gearbeitet und so gut erhalten, dass man beinahe versucht wäre, sie als erneuert bei der Wiederherstellung im Anfange dieses Jahrhunderts zu betrachten. Der Volksmund erzählt, dass dieselben einen grossen Schatz gefunden hätten, welcher den Weiterbau des Domes ermöglicht habe. Jedes dieser bisher beschriebenen Bildhauerwerke rührt ersichtlich von einer anderen Hand her. Man sieht daraus, wie zahlreich höchst begabte Bildhauer um diese frühe Zeit des dreizehnten Jahrhunderts in Magdeburg vorhanden und thätig waren.

Daher will das grossartige Grabmal Heinrichs und Mathildens im Dom zu Braunschweig nicht mehr so unvermittelt und vereinzelt erscheinen, wenn auch die Meisterschaft des Braunschweiger Meisters gegenüber all diesen theils lieblichen, theils genrehaften Darstellungen auf unerreichter monumentaler Höhe steht.

Aber auch nach dieser Richtung hin scheint uns die frühe Zeit zu Magdeburg einen Uebergang hinterlassen zu haben. Zwei eherne Grabplatten von Bischöfen haben sich erhalten. Sie stammen wol aus dem alten Dom. Die eine Platte ist sehr altertümlich (Abbild. 32), wenn auch ganz vorzüglich modellirt und hergestellt. Diese beschäftigt uns hier nicht. Aber die jüngere (Abbild. 33) ist von einer so



[illegible]

JÄGER
[illegible] des Domes zu Magdeburg

TÜRBOGENFELD
[illegible] des Domes zu Magdeburg

Abb. 32.



Grabplatte im Dom
zu Magdeburg.

einfachen Natürlichkeit bei völliger Entsagung jedweder Effekthascherei, dass man ähnliches nicht so leicht wiederfinden wird. Diese Platte wird auch um die Zeit von 1200 entstanden sein, gleichaltrig der zu Braunschweig, gegen deren selbstherrliches, meisterhaftes Schalten und Walten mit den Körpern und der Gewandung sie allerdings befangen aussieht.

Diese frühe Bildhauerschule Magdeburgs stirbt durchaus nicht aus. Wie die beiden Grabplatten der Bischöfe, die verschiedenen Bildwerke, welche im Chor des Domes wieder aufgestellt worden sind und das so vorzügliche romanische Ornament der unteren Theile des Domes uns schon seit langem in Magdeburg ein grosses Geschick der Bevölkerung für bildhauerisches Schaffen verraten, so bleibt diese herrliche Gabe den Magdeburgern durch alle Jahrhunderte erhalten, mag fremde Schulung hinzutreten, woher sie auch komme.

Abb. 33.



Grabplatte im Dom
zu Magdeburg.

Als eine Fortbildung der klugen und thörichten Jungfrauen erscheinen die beiden Jungfrauen am Denkmal Otto's des Grossen. (Abbild. 34.) Auf dem Marktplatz hat man gegen Mitte des dreizehnten Jahrhunderts dem Gründer der Stadt, dem grossen Kaiser ein Reiterstandbild errichtet. Hoch zu Ross sitzt der Kaiser auf einem edelgeformten Renner; rechts und links von dem Pferde stehen zwei Jungfrauen in langem, bis auf die Fussspitzen herabwallendem Gewande, eine Lanze in der Hand. Die ganze Gruppe steht auf einem hohen Unterbau, welcher heut mit einem reichen Renaissance-Baldachin*) bekrönt ist. Wir sehen dieselbe Herrschaft über Haltung und Gewandung

*) Nach einer eingehauenen Jahreszahl wol von 1651.

Abb. 34.



Denkmal Kaiser Otto's des Grossen zu Magdeburg.

wie bei den Jungfrauen am Dom und dieselbe Vorliebe für kühnen Faltenwurf, aber die Köpfe sind voller, runder und eleganter und die Haartracht ist völlig unsere neuzeitige. Die Behandlung der Brüste ist dieselbe wie am Domthor und für unsere Augen daher etwas ungewöhnt. Die Gestalt des Kaisers ist vorzüglich modellirt, besonders aber der Gaul. (Abbild. 35.) Sein Kopf ist von einer Vollendung, wie wir sie nur bei Schöpfungen der Renaissance oder der Neuzeit gewöhnt sind*). Der Kaiser ähnelt sehr dem Reiterstandbild im Dom zu Bamberg, auf welches wir noch kommen werden, doch sieht er vielleicht reifer als jenes aus. Eine Zeitstellung um 1250 entspräche diesem Verhältnis — die Bildwerke zu Bamberg sind vor 1237 hergestellt worden — wenn nicht die Form des ursprünglichen Baldachins, die uns in einer Chronik Magdeburgs von Pomarius aus dem Jahre 1588 erhalten ist und die fast genau in ihrem Steinmasswerk der Heiligen Grabes-Kapelle im Dome ähnelt, wie die hängenden Rundbogen am Sockel sogar auf eine Zeit zwischen 1220 und 1230 wiesen. Diese Heilige-Grab-Kapelle ist eine ihrer vielen Schwestern, welche in der frühen Zeit des Mittelalters — dem Zeitalter der Kreuzzüge — hergestellt worden sind. Der hochverdiente Prälat Graus zu Graz hat in seiner vorzüglichen Zeitschrift „Der Kirchenschmuck" neuerdings die Aufmerksamkeit auf diese Zeichen der Liebe und Verehrung des Mittelalters für das Heilige Grab gelenkt und zahlreiche Beispiele aus früherer und späterer Zeit beigebracht.

*) Der schlimme Adler auf dem Schild ist natürlich neu.

Es müsste ja auch Wunder nehmen, wenn die glühende Sehnsucht des Mittelalters nach dem Heiligen Grab und seiner Befreiung aus den Händen der Ungläubigen, welche die riesigen Unternehmungen der Kreuzzüge gezeitigt hat, nicht zahlreiche und deutliche Spuren in der gleichzeitigen Kunst hinterlassen hätte. So baute man entweder ganze Kirchen in Anlehnung an die runde Gestalt der Heiligen Grabes-Kirche oder man errichtete kleine runde oder vieleckige Tempelchen in den Domen und Münstern, in welchen man die Grabkammer Christi nachbildete.

Bischof Modestus hatte ersichtlich das Heilige Grab von seiner ursprünglichen Stelle in dem Felsen des Gartens Josephs von Arimathäa loslösen und in der von ihm erbauten Grabes-Kirche frei aufstellen lassen.

Ausserhalb der Mauern der Stadt war das Heilige Grab und seine Kirche bei den immer unsicherer werdenden Zuständen des Reiches nicht mehr geschützt genug gewesen, und so hatte man zu dem etwas gewaltsamen Mittel seiner Verlegung in das Innere der Stadt gegriffen.

Das Heilige Grab in dieser Gestalt bildete dann das Vorbild für seine zahlreichen Nachbildungen im Abendlande.

Abb. 36.



Der heilige Mauritius im Dom zu Magdeburg.

Das Grab selbst fehlt jetzt dem Magdeburger Tempelchen, sonst hat es sich sehr gut erhalten.

Es ruft die Erinnerung an das wenig jüngere Grabtempelchen zu Konstanz wach, das vielleicht um 1240 entstanden und noch mit zwei Reihen kleiner Standbilder ausgestattet ist. Zu oberst stehen zwischen kleinen Giebeln die Apostel, darunter auf Säulenbündeln die Verkündigung, die heiligen drei Könige (?) u. s. w., alles sehr handwerksmässige Schöpfungen. Sie lohnen nicht eine nähere Betrachtung. — Doch zurück zu dem Reiterstandbild Otto's in Magdeburg.

Diesem Denkmal verwandt scheint der heil. Mauritius im Dom. (Abbild. 36.) Daselbst ist ein Kniestück eines Mohren erhalten, mit Maschenhemd bewehrt, darüber einen Lederkoller und darüber wieder die Maschenhülle des Kopfes, die über Brust und

Abb. 37.



Kirche im Dom
zu Magdeburg.

Abb. 38.



Synagoge im Dom
zu Magdeburg.

Nacken herabfällt. Auch die Fäuste sind mit Maschenhandschuhen geschützt. Das Gesicht zeigt den richtigen Negertypus, dicke wulstige Lippen bei eingedrückter Nase sind der Natur vorzüglich nachgebildet. Sonst ist es aber der schöne, runde, volle Kopf der Jungfrauen vom Otto-Denkmal. — Ferner gehören dieser Zeit noch die beiden Standbilder der Kirche und Synagoge an (Abbild. 37 und 38), welche in der Vorhalle bei den klugen und thörichten Jungfrauen stehen. Diese ähneln den Jungfrauen vom Otto-Denkmal völlig, sie sind ebenso gürtellos dargestellt, dieselben schönen, vollen Köpfe, dasselbe Haar. Besonders die Synagoge ist eine vorzügliche Schöpfung, aber auch ihre Gewänder sind unten abgearbeitet, ein Beweis, dass sie ebenfalls älter sind, als das hochgothische Thor.

Die Spuren der Bemalung haben sich an allen diesen Bildwerken unter einer dichten, zähen Schmutzschicht gut erhalten, so dass es gar keine Schwierigkeiten bereitet, die ursprüngliche Farbenpracht wieder herzustellen. Allerdings dürfte eine Wiederherstellung nicht jedem sich herandrängenden Kunsthandwerker übertragen werden, wie dies leider heutzutage fast durchgängig der Fall ist. Zu solch schwierigen Aufgaben gehören lang geschulte und erprobte Kräfte, gottbegnadete Künstler, die man sich im Mittelalter trotz aller Zünfte von weit her holte, da man in dieser kunstfreudigen und kunstgewohnten Zeit sehr gut wusste, dass Verwandtschaft und Frömmigkeit nicht die Kunst ersetzen.

Möchten sich die Magdeburger mit noch grösserer Liebe ihres Domes und seiner Bildwerke annehmen. Es bleibt noch viel zu thun übrig.

Weiterhin ist noch eine Königin und ein Engel der Verkündigung in einer der Kapellen aufbewahrt; die Falten sind jedoch schon recht unruhig und nur die Königin ist eine angenehme Erscheinung.

App



DENKMAL KAISER OTTOS DES GROSSEN

auf dem Markt zu Magdeburg

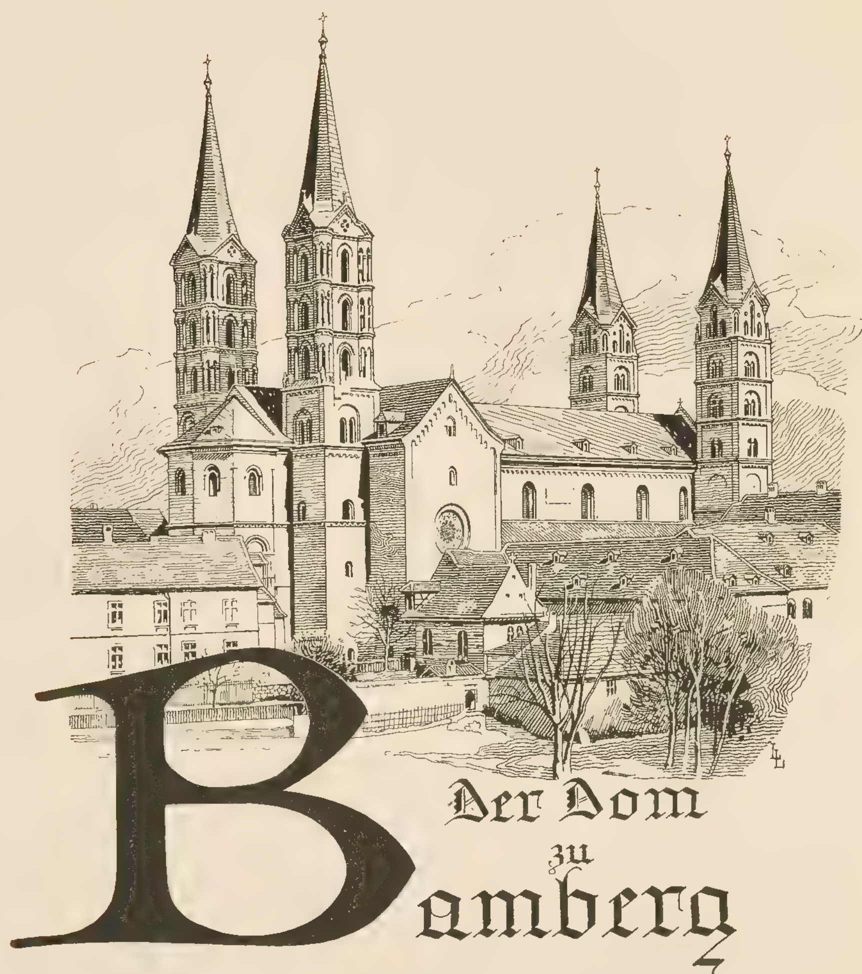
Ausserdem sind noch zwei sitzende, gekrönte Gestalten vorhanden, wol Kaiser Otto der Grosse und eine seiner Gattinnen. Die Köpfe sind verhältnissmässig gross ausgefallen, so dass der erste Anblick nicht für sie einnimmt. Doch sind sie sonst gut gearbeitet. Die Form des Laubwerkes ihrer Kronen rückt sie in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts; die Spitzbogenblenden in den Seitenwangen der Sessel erweisen, dass sie gothischer Schulung entsprossen sind.

Damit wären die Magdeburger Bildwerke dieser Frühzeit erschöpft.

Abb. 39.



Der Dom zu Magdeburg.



Der Dom zu Bamberg

Ehe wir die Entwicklung der Bildhauerkunst in Sachsen weiter verfolgen, müssen wir die Bildwerke des Domes zu Bamberg der Betrachtung unterziehen, da die späteren sächsischen ihnen verwandt sind.

Die Baugeschichte des herrlichen Domes steht nicht fest, was aber darüber geschrieben worden ist, das ist in den Hauptsachen sicherlich unrichtig. Die falsche Ansicht, dass es einen deutschen „Uebergangsstil" giebt, dessen besonders reizvolle Unterart der „rheinische" sei, hat eine halbwegs befriedigende, dem Baubefund entsprechende Geschichte nicht aufkommen lassen. Diese „Uebergangsbauten" sind wie gesagt

zumeist romanische Bauten, die zu frühgothischer Zeit ausgewölbt und ausgebaut worden sind. Zu diesen irrig beurtheilten Bauten gehören vor Allem am Rhein: S. Quirin zu Neuss, die Münsterkirche zu Rurmond, die entsprechenden Theile der Kölner Kirchen S. Gereon, Gross S. Martin, S. Aposteln, S. Kunibert, Maria Lyskirchen, Maria im Kapitol, ferner Sinzig, Linz, Boppard und Bacharach; die Stiftskirche zu Werden, S. Peter zu Soest; die Frankenberger Kirche, die Marktkirche, die Jakobikirche und der frühere Dom zu Goslar, die Liebfrauenkirche zu Magdeburg und andere.

Alle diese Kirchen zeigen bei genauerer Betrachtung, dass die innen vorgelegten Säulenbündel nachträglich eingebunden und mit ihnen die gesammten Gewölbe erst nachträglich eingebaut worden sind; dass alle diese nachträglich eingebrachten Theile, welche den hohen Reiz dieser lieblichen Innenräume ausmachen, rein frühgothische Einzelheiten aufweisen im Gegensatz zu den Mauern, welche unverfälschte und ungemischte, romanische Formen zeigen; dass diese Gebäude also nicht aus *einem* Guss entstanden sind und nicht *einem* Stile angehören, welcher beide Formen mischt, sondern zwei ganz verschiedenen Zeiten und Stilen ihr Dasein verdanken.

Neben diesen Bauten giebt es vielleicht ein bis zwei Dutzend des französischen Uebergangsstiles in Deutschland. Zu beiden Arten gehört unser Dom. Man findet drei verschiedene Hände an ihm thätig. Es giebt rein romanische Theile, nämlich die Aussenwände der Seitenschiffe, der Ostchor, seine beiden Thürme bis zum vorletzten Geschoss, anstossende Theile der Hochschiffswände, und der Westchor bis unter die Fenstersohlbänke. Im französischen Uebergangsstil sind dagegen aufgeführt die Hochschiffsmauern mit ihren Bogenstellungen, jedoch nicht die Gewölbe. Rein frühgothisch sind der Westchor von den Sohlbänken ab einschliesslich der innen vorgeblendeten Arkadenstellung und seine beiden Thürme über dem Hauptgesims, wie die oberen Geschosse der Ostthürme. Und zwar weisen diese frühgothischen Theile Formen auf, welche höchstens bis 1250 gezeichnet worden sind. Die wenigen geschichtlichen Ueberlieferungen entsprechen diesem Baubefund.

Der heilige Otto, von 1102—1139 Erzbischof von Bamberg, — der spätere Apostel der Pommern — stellte den Dom durch seinen Baumeister Babo im Jahre 1111 neu her, nachdem der ursprüngliche Bau, die bevorzugte Stiftung Heinrichs II., 1081 bis auf die Mauern abgebrannt war. Kaiser Heinrichs Bau war am 6. Mai 1012 eingeweiht worden. Dieser Dom ist gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts wiederum abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt worden. — 1237, am 6. Mai wird derselbe geweiht.*) Sämmtliche frühgothischen Formen des Domes stimmen mit dieser Zeitangabe überein. Trotz alledem möchte man die Bildwerke erst nach 1274 ansetzen, um mit der bisher gepflogenen falschen Zeitbestimmung des Eindringens der

*) Anonymi Chronicon Erfordiense bei Schannat I, S. 97: „Hoc Anno [1237] pridie Nonas Maii in Babenberc dedicatum est Monasterium ab his Episcopis, Erbipolense, Eystatense, Nuwenburgense, Domino Papa ibidem magnam faciente Indulgentiam".

Gothik in Deutschland nicht in Widerspruch zu gerathen. Nun ist nach von Lang's Regesten Band III S. 437 allerdings ein Ablass zur Restauration des Bamberger Domes von 1274 vorhanden:

„Chunradi Frisingensis Episcopi, indulgentiae pro restauratione Kathedralis ecclesiae Babenbergensis. Dat. apud Erchingen XIII Kal. Septembris. (20. August 1274.)"

Was jedoch restauratio bedeutet, möchte der vorhergehende Ablass für S. Sebald zu Nürnberg (ebenda S. 417) erweisen:

„Bertholdi, Babenbergensis Episcopi, indulgentiae pro reparatione ecclesiae Sancti Sebaldi Norimbergae, in vitris et aliis ornamentis multum defecta passae. Dat. apud Babenberg. in die beatae Afrae (7. Aug.) 1273.

*Neu*beschaffung von Bildhauerwerken wird kaum restauratio heissen; Architekturformen um 1274 findet man aber am ganzen Bau nicht, ausser die Strebepfeiler an den Ostthürmen und die Einbauten in den Thurmfenstern, die ersichtlich zur Sicherung gegen das Bersten der Thürme erfolgt sind. Vielleicht hatten die wol kurz vor 1237

Abb. 40



Chorschranken im Dom
zu Bamberg.

auf den alten Thürmen aufgeführten hohen Helme die schlimmen Risse verursacht und so die Strebepfeiler nöthig gemacht; dazu dann der Ablass. Der Charakter der

Bildwerke selbst spricht durchaus *gegen* die späte Zeit um 1274 und passt völlig zur Zeit vor der Einweihung im Jahre 1237.

Schon die östlichen Chorschranken weisen höchst bemerkenswerthe Apostel- und Prophetenfiguren auf; diese stammen aus der Zeit kurz nach 1200 her, als der Ostchor und die Seitenschiffsmauern neu aufgeführt und gewölbt worden waren. Ihr Laubwerk ist das des französischen Uebergangs. Die Gestalten haben sehr lebhafte, aber doch nicht übertriebene Stellungen. Es sind 24 paarweise in den kleinen Bogenstellungen angeordnete Gestalten, sämmtlich mit Heiligenscheinen ausgestattet, so dass man im Zweifel sein kann, ob ausser den zwölf Aposteln noch zwölf Propheten darunter verstanden sind. (Abbild. 40—45.) Dass die Apostel dabei dargestellt sind, beweist der Schlüssel des heil. Petrus, die Säge des heil. Simon und das Doppelkreuz des heil. Philippus. Die Gewänder sind lebhaftest bewegt, die Körper sämmtlich sehr gut durch dieselben zur Erscheinung gebracht. Sie stehen wol auf Wolken, deren Gestalt an die sohlenartigen Gebilde unter den Standbildern der Westansicht der

Abb. 41.



Chorschranken im Dom
zu Bamberg.

Kathedrale zu Chartres und ähnlichen erinnert. Man begreift nun die Entstehung und den Sinn jener merkwürdigen und bisher unerklärten Formen. Ausserdem ist noch

der h. Michael und die Verkündigung dargestellt, beides für diese frühe Zeit höchst hervorragende Schöpfungen, welche wegen ihrer momumentalen Auffassung die vollste Aufmerksamkeit verdienen.

Wir begegnen diesem selben Bildhauer am Fürstenthor und am Nordostthurm wieder, doch müssen wir vorher die ungefähr 20 bis 30 Jahr späteren Bildwerke betrachten, welche an dem Thor unter dem südöstlichen Thurme stehen, ferner diejenigen, welche im nördlichen Seitenschiff angebracht sind und dann die des beregten Fürstenthores.

Beginnen wir mit dem Thore im südlichen Ostthurm. (Abbild. 46.) Das Portal an sich ist romanisch. Dass diese Figuren mit ihren Säulchen erst später angeflickt sind, erweist der Augenschein und wird nicht bestritten. Ihre Baldachine ragen sogar ziemlich ungeschickt in die Rundbögen hinein. Sie stehen an Säulchen angelehnt, zwei davon, wie die klugen und thörichten Jungfrauen zu Magdeburg unmittelbar auf Laubbüscheln, die allerdings weniger geschickt als zu Magdeburg modellirt sind. Schon diese Kragsteine sprechen vollständig gegen eine Zeit um 1274; ebenso aber die sie schützenden Baldachine. Dieselben haben Formen, welche den Baldachinen der Vorhallen vor den Kreuzflügeln von Chartres gleichen, aber nicht

Abb. 42.



Chorschranken im Dom
zu Bamberg.

solche, welche wir z. B. nach 1261 zu Wimpfen im Thal finden. Auch die Kapitäle unter ihnen sind frühfranzösische Hörnerkapitäle mit Uebergangslaub. Kragsteine, Kapitäle und Baldachine sprechen ferner vor Allem dagegen, dass der Bildhauer oder der Baumeister romanischer Schule entsprossen wäre. Wollte man die Baldachine auf Rechnung des Baumeisters setzen, so hält die Kaiserin ein richtig frühgothisches Kathedralenmodell mit Kapellenkranz im Arm, das sicherlich dem Bildhauer zukömmt.

Wir werden im Inneren sogar einem Baldachin begegnen, welcher einen bestimmten französischen Kathedralthurm so getreu nachahmt, dass eine mitgebrachte Skizze vorgelegen haben muss, etwa wie solche, welche wir im Skizzenbuch des Wilars von Honecort um 1240 finden.

Zur Rechten des Eintretenden ist Adam, Eva und der heilige Petrus aufgestellt, zur Linken Kaiser Heinrich, Kunigunde und der heilige Stephanus [?]. Adam und Eva zeigen als nackte Gestalten richtiges Naturstudium. Allerdings fehlen ihnen die Idealformen griechischer Körper; — an der Kirchenthür würden sich auch unmittelbar vor den Augen mit allen Reizen ausgestattete Menschenleiber nicht recht an ihrem Platze befinden. — Ihre befangene Stellung wie ihre unentwickelten Formen entsprechen

Abb. 43.



Chorschranken im Dom
zu Bamberg.

aber richtig dem Leben. Die Blattzweige, welche sie schützend vorhalten, sind ausserdem richtiges, frühgothisches Naturlaub [Fliederzweige ?]. Da diese sicher dem Bildhauer angehören, so machen auch sie all die Bemühungen, romanische Herkunft zu konstruiren, zu Schanden. Die Haare sind ähnlich denen der übrigen Standbilder perrückenhaft gelockt, wie die von einigen der Jungfrauen zu Magdeburg. Die gleiche Tracht verräth die gleiche Zeit.

In Frankreich sind diese Perrücken unbekannt, ein weiteres Zeugniss dafür, dass der Schöpfer dieser Meisterwerke wol in Frankreich gebildet, aber kein Franzose gewesen ist.

Abb. 44.



Erzengel Michael an den Chorschranken des Domes zu Bamberg.

Wenn man nur diese Bamberger Werke allein betrachtet, ohne den reichen Schatz aller übrigen Bildwerke des Vaterlandes heranzuziehen, und wenn man auf Grund der bestehenden Ansicht glaubt, dass die gothische Kunst erst gegen 1275 die Herrschaft in Deutschland errungen habe, dann kann man ja die Bamberger Schöpfungen — weil sie ganz vereinzelt dastehen — einem Franzosen zusprechen.

Da die Gothik aber schon kurz nach 1200 in schnellem Siegeslaufe bis in die Ostmarken Deutschlands vorgedrungen ist, und nach 1220 nirgendwo in Deutschland mehr romanische Bauunternehmungen von Bedeutung urkundlich nachzuweisen sind, so müsste es, von allen anderen Gegenbeweisen abgesehen, an sich schon der vollste Zufall sein, wenn unter den Hunderten von Bauten und Bildhauerwerken, die zu gleicher Zeit und in den gleichen Formen im ganzen übrigen Deutschland entstanden sind, wenn unter diesen grade die Bamberger Bildwerke eine Ausnahme machten und keinen Deutschen, sondern einen Franzosen zum Urheber hätten.

Aber wir sehen zu Bamberg schon seit 1200 eine ganze Reihe Baumeister und Bildhauer thätig, deren Kunst eine fortschreitende Entwicklung aufweist — durchtränkt mit französischer Schulung.

Und zuletzt haben wir in Viollet-le-Duc, jenem genialen Kenner und Dolmetscher der mittelalterlichen Kunst Frankreichs, einen mustergiltigen Zeugen dafür, dass die Bamberger wie die Strassburger Bildwerke ihm durchaus nicht französisch, sondern echt deutsch erschienen sind. Dies spricht er nicht bloss in seinen „lettres d'Allemagne", sondern ebenso bestimmt in seinem „Dictionnaire de l'Architecture" aus. Und der Franzose Viollet-le-Duc hätte sicher nicht gezögert die Seinen wieder zu erkennen, denn er nimmt für Frankreich in Anspruch, was nur irgend möglich ist, und mäkelt an deutscher Kunst recht gern.

Betrachten wir die Bildwerke des frühgothischen Meisters weiter.



TOR IM SÜDOSTTURM
des Domes zu Bamberg

Petrus (Abbild. 45) ist eine selbstbewusste Gestalt mit dem Kreuz in der Linken und das über die Schultern geworfene Tuch mit der Rechten zusammenfassend. Für sich allein aufgestellt, würde er unter die Meisterwerke der Bildhauerkunst gerechnet werden.

Der heilige Stephanus — ob er diesen darstellt ist fraglich — trägt einen formlosen Gegenstand in der Hand, vielleicht einen Stein. Auch er ist eine gute Studie eines bescheidenen Menschen in geistlichen Gewändern. Die Kaiserin Kunigunde (Abbild. 47) trägt ein faltenreiches Gewand — ohne Gürtel —, welches sich in schwunghaftem Wurfe auf den Kragstein auflegt, ähnlich dem der Jungfrauen vom Magdeburger Dom. Ueber den Schultern trägt sie einen Mantel; eine sehr gut gelungene, anmutige, vornehme Frauengestalt. Der Kaiser will mit seinem mürrischen Blick am wenigsten befriedigen; den Reichsapfel in der Linken, das Szepter in der Rechten, hat er das eine Ende des Mantels kühn über die andere Schulter geschlagen.

Derselben Künstlerhand begegnen wir im Innern, im nördlichen Seitenschiff.

Zuerst ist hoch an einem Schiffs pfeiler das Reiter-Standbild eines Königs angebracht. (Abbild. 48.) Mit der Linken führt er die Zügel, mit der Rechten zieht er den Mantel an seinem Bande über die Schultern hoch, jene beliebte mittelalterliche Bewegung, der wir häufig begegnen. Die Haare sind ähnlich lang als die des Kaisers Heinrich und eine sehr hohe Krone bedeckt sein Haupt.

Abb. 45.



St. Petrus.

Abb. 47.



Kaiserin Kunigunde.

Das Ross ist schwer, aber sehr gut gearbeitet; die üblichen Abbildungen und Photographien zeigen das Pferd, als dem Auge bedeutend näher, viel zu plump und den Reiter zu klein.

Der Kragstein, welcher dieses Reiter-Standbild trägt, ist mit mächtigen, an Akanthus erinnernden Blättern geziert*) — wiederum ohne jeden architektonischen Kern. — Auch dieses Reiter-Standbild stammt daher aus der Zeit vor 1237. Romanisches ist an ihm nichts zu finden. Auf irgendwelche antike Einflüsse wegen des sehr entfernt an Akanthus erinnernden Laubwerks schliessen zu wollen, ist ganz verfehlt. Der antiken Kunst ist solche Ausbildung völlig fremd. Wenn man die Bildwerke französischer Gothik nicht kennt und diese Gestalten für romanische hält, dann muss man sich allerdings — mangels jeder Vorgänger — hilflos nach einem antiken deus ex machina umsehen. Woher aber soll der Bildhauer die Schulung, modelliren zu können, erhalten haben? Diese Schulung ist nötig, ehe der Bildhauer ein Bildwerk nachahmen kann; der blosse Anblick thut es nicht. Solche Schulung ist aber das Ergebniss langsam aufeinander folgender Versuche und Mühen vieler Bildhauergeschlechter. Wenn plötzlich in einem Lande geläuterte Formen und geschulte Bildhauer auftreten und wenn man keine Vorgänger findet, keine allmälige Entwicklung nachweisen kann, dann müssen die Bildhauer ihre Schulung anderswo erhalten haben, und zwar dort, wohin alle ihre übrigen Einzelformen weisen. Das Vor-

*) Dasselbe Laub ist am Kragstein unter der Kaiserin Kunigunde und an dem unter dem Juden modellirt, welcher am Fürstenthor unter der Synagoge angebracht ist.

Abb. 48.



Konrad III. (?)

handensein und der Anblick eines guten, vielleicht antiken Werkes lehrt Niemandem die Kunst es nachzubilden, nicht einmal die Umgebung vieler solcher Werke bewirkt solches. Dass diese Bildhauer ihre Schulung in Frankreich genossen haben, kann gar keinem Zweifel unterliegen, da nirgend wo anders als dort zur selben Zeit eine reife Schule blühte, die auf den Schultern einer Entwicklung von hundert Jahren stand. Dass man über die spätere Kunst des Nicolo Pisano ganze Bände schreiben konnte, um zu erweisen, dass dieser seine Kunst antiken Resten verdanke, oder dass er der Schlussstein einer altetruskischen Bildhauerschule sei, ohne aber die frühgothischen Hörnerkapitäle an der Pisaner Kanzel zu sehen, beweist nur, wie verwirrend das Suchen nach dem „antiken Einfluss“ wirkt, bei völliger Unkenntnis allerdings dessen, wie die Fertigkeit des Modellirens erworben wird, wie bei völliger Unkenntnis der mittelalterlichen Kunst Frankreichs oder der mittelalterlichen Kunst überhaupt. Uebrigens sind auch die grösseren Kapitäle Nicolos an den Kanzeln zu Pisa und Siena französische Frühgothik, wenn auch der Akanthus dieselben beeinflusst hat, und die Figuren selbst zeigen gegenüber den französischen und deutschen gleichzeitigen Bildwerken weder Neuerungen noch Vervollkommnung.

Wen diese Reitergestalt darstellt, weiss man nicht; man räth auf Konrad III., welcher 1153 zu Bamberg starb, oder Stephan den Heiligen, der im Dom getauft sein soll. Dass der Bildhauer kein Franzose gewesen ist, zeigt das völlig unfranzösische dieser Bildwerke. Und da wo dieselben an vorhandene französische Werke erinnern, ist weder Haltung noch Gesichtsform französisch. Eher wollen einzelne Köpfe an die der Chorschranken gemahnen. Der Bamberger Bildhauer dieser Bildwerke stammte wol aus der Kunstwerkstatt dessen, der die Chorschranken angefertigt hatte, und war später zu seiner weiteren Ausbildung nach Frankreich gegangen.

Treten wir weiter in das nördliche Seitenschiff, so fallen uns vor allen unter den dort unregelmässig aufgestellten und in beklagenswerter Weise sehr vernachlässigten Bildwerken zwei Frauengestalten in die Augen, welche Meisterwerke ersten Ranges sind. (Abbild. 49 u. 50). Man hält sie wol für zwei Sybillen, dieser Ansicht ist auch Bode; oder die eine für eine heilige Anna. Doch hat schon Dehio auf das falsche dieser Benennung hingewiesen und dieselben als Maria und Elisabeth bezeichnet. Man kann diese Vermuthung auch beweisen. Wenn man diese Gestalten genauer betrachtet, sieht man, dass beide guter Hoffnung sind. Maria, eine jugendlich anmuthige Frauengestalt grosser Figur, in ein faltenreiches Tuch gehüllt, welches auch über ihr Haupt gezogen ist, bietet das vorzüglichste Beispiel, wie ein voller Frauenkörper ohne übertrieben üppige Formen durch eine Gewandung in reichstem Faltenwurfe züchtig zur Erscheinung gebracht werden kann, und dass man nicht nöthig hat, die Gewandung wie nasses Leinen nach antikem Vorgange den üppigen Schemaformen nackter griechisch-römischer Marmorbilder überzukleben. Elisabeth hält ihren Körper völlig verhüllt unter einem so grossartigen Faltenwurf der Gewänder, dass wir an die Schöpfungen Michel Angelo's gemahnt werden. Dabei ist das ältliche Gesicht von

Bamberg

einer Herbigkeit und die ganze Haltung von einer so ergreifenden Grösse, dass die gottbegnadete Seherin, welche den Vorgänger des Gottessohnes gebären sollte, die der Mutter des menschgewordenen Gottes lobpreisend zuruft: Gebenedeit ist die Frucht deines Leibes! in keiner Kunst auch nur annähernd so meisterhaft dargestellt worden ist. Wir stehen hier von neuem vor einem Höhepunkte deutschgothischer Bildhauerkunst. Man glaubt, dass diese beiden Standbilder Nachbildungen der beiden gleichen Figuren am Hauptthore der Kathedrale von Rheims seien. Die Aehnlichkeit ist allerdings auffallend und fast bis in das kleinste fest zustellen. Aber diese beiden Rheimser Bildwerke sind sicherlich keine mittelalterlichen Erzeugnisse. (Abbild. 51). Sie sind Renaissancegestalten, welche zwei frühgothische Standbilder, die vielleicht verletzt oder verwittert waren, ersetzen und daher wol auch nachahmen. Ihre Gesichter weisen jenen allgemeinen italienisch-griechischen Typus auf, wie ihn unsere Bildhauer ewig auf Grund der alten Gipse wiederholen und zwar am Ende des vorigen wie in diesem Jahrhundert, wie ihn aber die mittelalterlichen nie gemeisselt haben. Diese Rheimser Gesichter — besonders das Mariens — gleichen, wie die ganzen Gestalten selbst und die vielgefältelten Gewänder, den Figuren um die Wende dieses Jahrhunderts. —

Mittelalterliche Gestalten sind dies nicht — sie stehen auch vollständig fremd unter den sie umgebenden Bildwerken da, gegen die sie zu ihren Ungunsten wie aufgeputzte Schauspielerinnen gegen einfache ungezierte Vornehmheit abstechen. Sie stehen auch völlig fremd unter allen übrigen französischen Bildhauerwerken jener glorreichen

Abb. 49.



Maria.

Frühzeit da. Semper in seinem Werke „der Stil“ hat allerdings jenes vorzüglich arbeitende Verfahren erfunden, wie man die Gothik um all ihre Schönheit bringen kann. Alles was schön ist an der Gothik, sei es in der Baukunst, der Bildhauerkunst, Malerei oder in sämmtlichen Kleinkünsten, ist Vor-Renaissance, und alles was in der romanischen Kunst hässlich ist, das ist Vor-Gothik. Dies Verfahren ist leicht. Dass Semper aber eine sehr ungenügende Kenntnis der mittelalterlichen Kunst besessen hat, kann man ihm auf Schritt und Tritt nachweisen. Wir müssen bei dem Grabmal Clemens II im Bamberger Dom so wie so auf diese Schwäche Sempers näher eingehen. Eine Vor-Renaissance stellen diese beiden Rheimser Gestalten nicht dar, sie sind echte Renaissance, aber wie gesagt sehr wahrscheinlich nach mittelalterlichen Vorbildern gearbeitet. Ob diese ursprünglichen Rheimser Gestalten ihrerseits auch denen zu Bamberg Modell gestanden haben, ist schwer zu entscheiden, da die Urbilder fehlen. Sie erinnern allerdings an dieselben auch in ihrem prächtigen Faltenwurfe, in der Anordnung der Gewänder, selbst darin, dass Elisabeth als Frau an beiden Orten die Stirnbinde trägt, während sie Maria fehlt. Jedenfalls stehen die Bamberger aber hoch über den jetzigen beiden Rheimser Gestalten, ohne irgendwie nach „Renaissance“ zu schmecken. Die Bamberger sind eben echte mittelalterliche, frühgothische Schöpfungen, ohne griechisch-römische Nachahmerei. Diese Kunst hat sich als ureigenstes Erzeugnis der frühen französischen Gothik ausgebildet, die Deutschen haben sie kurz nach 1200 übernommen, aber völlig abweichend und eigenartig ausgebildet, in einzelnen Erzeugnissen ihre Lehrmeister weit hinter sich lassend. Aber die politische Entwicklung des Kaisertums wie der Zünfte liess Deutschland bald in ebenso ärmliche wie handwerkliche Beschränktheit und Ohnmacht zurücksinken. Die Erzeugnisse dieser folgenden Kunsthandwerker sind zumeist höchst minderwertige Handwerksstücke, aber keine Kunstwerke, geschweige denn *die* Erzeugnisse der Gothik.

Wie in Frankreich und Deutschland zu frühgothischer Zeit ein Frühling der Bildhauerkunst anbrach, so riss der italienische Volksgeist die Malerei etwas später auf eine neue, und ebenso selbständige Höhe. Die Kunst Cimabue’s und Giotto’s ist keine Vor-Renaissance, sie ist, wie all die reichen Phantasie-Bauwerke auf Giotto’s Bildern erweisen, dem Geiste eines mit gothischen Vorstellungen genährten und erzogenen Künstlers entsprossen. Das ganze Genie des italienischen Volksstammes hat sich zuerst in der Malerei konzentriert und dieselbe zu fester Gestaltung gebracht. Die Bildhauerkunst folgte ihr langsamer nach. Sie hatte übrigens schon vor Nicolo Pisano ihren Einzug in Italien gehalten, man hat es nur bisher übersehen, und zwar aus dem Mutterlande der Gothik, aus Frankreich selbst; aber von Nicolo ab nimmt sie ein nationaleres Gepräge an. Beide Künste stützen sich gegenseitig und unter der unvergleichlichen Gunst des ins Ungemessene anwachsenden Handels und Reichtums, sowie unter der daraus erwachsenden Freiheit, insbesondere der Freiheit vom Joch des Handwerks und der Zünfte, erblühte jene Kunst, auf deren Schultern die Künstler der Renaissance standen, ohne die eine Kunst der Renaissance überhaupt unmöglich



MARIA

aus dem Dom zu Bamberg

gewesen wäre*). Die Renaissance war allerorten nichts als das Ueberkleiden der bestehenden altgewöhnten Werke mit antiken Einzelheiten. So entstand allmälig der italienische Renaissancepalast, so später die Bauwerke der flämischen und der deutschen Renaissance, so aber auch die Erzeugnisse der italienischen Bildhauerkunst und der Malerei. Wie nun Niemand die gothischen hohen Dächer, Giebel, Pfostenfenster und dergleichen bei uns als Vor-Renaissance bezeichnet, weil dieselben auch weiter in der Renaissance fortleben, so wenig ist die herrliche Bildhauerkunst der Frühgothik und eben so wenig sind die Meisterwerke Giotto's Vor-Renaissance. All' dies ist Gothik, echte Gothik, zu gothischer Zeit entstanden, von Männern geschaffen, deren Phantasie an gothischen Schöpfungen gebildet war.

Ja man kann mit viel grösserem Recht behaupten, die Bildhauerkunst wie die Malerei der italienischen Früh-Renaissance sind viel mehr Gothik als Renaissance, da jene so prägnanten, lieblichen Frauengesichter italienischer Früh-Renaissance, wie die derben Männergesichter und Gestalten mit der Antike eben so wenig gemein haben, als die deutschen frühgothischen Gesichter und Gestalten mit derselben.

Renaissance, d. h. Wiederaufnahme der antiken Gesichter und Gestalten, tritt erst um 1500 auf, ob zum Vortheil ist die grosse Frage.

All das hässliche, handwerksmässig verbildete Meerkatzenvolk aber, welches unsere hoch- und spätgothischen Kirchen fast ausnahmslos „schmückt", all jene verzeichneten, verrenkten und rohest gemalten Figuren, all jenes Gewimmel von unkünstlerisch gehäuften Altarschnitzereien oder Malereien und all jene öden Steinkasten, deren höchster Schmuck unverständiges Maass- und Stabwerk in maassloser Verschwendung bildet, sie sind nicht die Repräsentanten der *Gothik,* sie sind die Repräsentanten des handwerklichen Nichtkönnens heruntergekommener Zeiten. — Zwei ganz verschiedene Strömungen haben allerdings *diese* Art Gothik als die allein richtige auf den Schild erhoben. Einmal jene blinden Feinde der Gothik wie Semper und seine Nachfolger, andererseits jene Dilettanten-Verehrer der Gothik, die noch heut den ihnen untergebenen Kunsthandwerkern die Kirchen zur Ablagerung ihrer kunstlosen Erzeugnisse, die allerdings in Gold und Edelsteinen starren, ausliefern. Beide haben aber die Unkenntnis der mittelalterlichen Vergangenheit und ihrer Meisterwerke gemeinsam. Wenn erst die Gothik ihrer „Freunde" ledig sein wird, dann wird den Künstleraugen der Feinde nicht mehr der verdüsternde Schleier jetziger Handwerksleistungen die herrliche geschichtliche Gestalt mittelalterlicher Kunst verbergen und

*) Dass Nicolo Pisano Vorgänger gehabt hat, welche französische Schulung genossen, wenn nicht gar Franzosen waren, beweist unter anderem der Vorbau an der Kathedrale zu Ferrara. Reinste französische Frühgothik in der Architektur, den Hörnerkapitälen und den Gestalten tritt uns am oberen Geschoss entgegen, das höchstens um 1240 entstanden sein kann, wahrscheinlich noch früher; und am Untertheil, das laut Inschrift 1135 von dem Magister Nicolaus ausgeführt worden ist, sehen wir uns den Formen des französischen Uebergangsstiles aus jener Zeit gegenüber. Schon damals zogen die Italiener wie die anderen Völker nach Frankreich, dem Lande der Kunst, der Wissenschaft und des Reichtums. Auch dies verkennt man und hält die Kunst des Nicolaus für uritalienisch.

Abb. 52.



Engel der Verkündigung (?).

verzerren; der Gegner künstlerisches Gewissen wird die Wahrheit erkennen — ein neues Feld des künstlerischen Schaffens wird sich erschliessen.

Doch zurück zu unsern Bamberger Figuren. Ausser diesen beiden Meistergestalten Mariens und Elisabeths rührt noch ein Engel der Verkündigung (?) (Abbild. 52), der heil. Bischof Dyonisius und ein Geistlicher mit spitzer Kopfbedeckung, anscheinend einer Tiara, vielleicht Papst Clemens II. (Abbild. 62) wol von derselben Künstlerhand her, die auf weiteren Kragsteinen neben Elisabeth stehen. Von grosser Bedeutung sind sie nicht. Der Engel ist höchst wolbeleibt, in ein gürtelloses Gewand gekleidet, im Gesicht ein süssgeziertes Lächeln, wie es schon der heilige Stephanus zeigt, welches einigen Rheimser Standbildern, allerdings geistvoller, eigen ist. Er hält eine Krone in der Hand. Der Baldachin über diesem Engel hat ein Kirchenmodell zur Bekrönung. Ein frühgothischer Kapellenkranz mit freien Strebebögen umgiebt den Chor, ganz dem Modell ähnelnd, welches die Kaiserin Kunigunde im Arm trägt. Merkwürdigerweise weist dieses einen Strebepfeiler nebst Strebebogen *in der Achse* der Kirche auf, so dass eine grade Anzahl Kapellen entsteht — hier sechs. Auch sind die Chor- wie die Kapellendächer in französischer Weise rund hergestellt, eine Art, die in Deutschland kaum vorkömmt. Sollte der abgerissene Chor von Laon doch sechs Kapellen und den Strebepfeiler in der Mitte gehabt haben, wenn er auch in den Archives de la Commission anders dargestellt ist? Da die erhaltenen Kathedralen diese Gestaltung nicht aufweisen, so ist diese Chorbildung besonders auffällig. Sie kehrt später bekanntlich am Ostchor zu Naumburg und bei der Familie Parler wieder. Am allermerkwürdigsten und bezeichnendsten aber ist, dass

ABB



GEDRUCKT [illegible]ND VERLE[illegible] BERLIN

ELISABETH

aus dem Dom [illegible] Bamberg

ABB.



STANDBILDER

[illegible]

Bamberg

der Baldachin über dem h. Dionysius das richtige Abbild eines Westthurmes der Kathedrale von Laon bietet. (Abbild. 53.) Die beiden Westthürme des Bamberger Domes, wie die des zu Naumburg sind ja Nachbildungen der Thürme von Laon, aber sie sind insofern umgezeichnet, als das Geschoss des Hauptthurmes jedesmal grade so hoch wie das der Begleitthürmchen angelegt ist, während zu Laon das Geschoss des Hauptthurmes doppelt so hoch, also so hoch wie zwei Geschosse der Begleitthürmchen ausgebildet ist. Diese so kennzeichnende Gestalt der Thürme von Laon giebt der Baldachin über dem heiligen Dionysius genau wieder, noch dazu unter Verdoppelung des zu Laon erhaltenen letzten Geschosses. Vielleicht entspricht diese Gestalt sogar dem ursprünglichen Entwurfe. Woher diese Kunst also stammt, ist durch steinerne Urkunden verewigt, wenn sie auch bisher übersehen worden sind. Auch dies beweist wieder die völlige Haltlosigkeit der von Semper angeregten und von Bode festgelegten Einteilung der deutschen Bildhauerkunst in romanische bis 1275 und in gothische von da ab. Romanisch hat zudem kaum jemand nach 1225 in Deutschland gebaut, all die diesbezüglichen Zeitschätzungen sind Annahmen, die durch *nichts* begründet sind. Kurz nach 1200 schon hatten die deutschen Baumeister mit fliegenden Fahnen das romanische Lager verlassen und nur die älteren Baumeister in abgelegenen Gegenden beharrten bis zu ihrem Aussterben hin und wieder noch bei ihrer alten Kunst.

Abb. 53.



Der heilige Dionysius.

Uebrigens ist auch das Profil der Fussplatte unter Maria, wie unter dem Engel frühgothisch und bei beiden Bildwerken dasselbe. Es spricht also auch die geringste Kleinigkeit für die Zeit vor 1237 und gegen die Zeit nach 1274.

Ausser diesen Gestalten befindet sich daselbst noch eine Mutter Anna (Abbild. 54) mit dem Kind auf dem Arme, lieblich, aber etwas befangener, von anderer Hand und anderer Schule, aber eine durchaus tadellose, sehr gute Leistung. Dagegen begegnen wir am Nordportal dem ersten Künstler wieder. Das Portal ist alt — anscheinend romanisch — (Abbild. 55, 56 und 57). An den Laibungen stehen die zwölf Apostel auf den Schultern von zwölf Propheten, sehr klein, zwischen und an fast ebenso starken Säulchen. Im Bogenfeld ist das jüngste Gericht dargestellt. Abraham mit den Seelen der Gerechten im Schooss und der Gerichtsengel sind auf einer Seite an den Bogenkämpfern angebracht. Vorn zu Seiten des Thores sind noch zwei Säulchen angeordnet, auf denen die Standbilder der Kirche und der Synagoge aufgestellt sind. Die Schäfte sind auch ihrerseits wieder mit kleinen Bildwerken geschmückt. Dass diese Werke von zweierlei Händen herrühren, sieht man sofort; die Scheidung ist so leicht und vollständig, dass es Wunder nimmt, dass darüber bisher noch Zweifel und Unklarheit herrschten. Die Kirche und Synagoge lösen sich am augenfälligsten von den kleinen Standbildern der Gewände ab, man hat jedoch gemeint sie für älter als die bisher betrachteten Bildwerke ausgeben zu müssen, weil die Gewandung angeblich eine ältere Behandlung aufwiese. Dies ist ganz irrtümlich. Diese beiden Frauengestalten (Abbild. 58 und 59) haben nur die dünnen, wol leinenen Untergewänder, die langen Hemden, an, während die anderen Figuren mit den Obergewändern aus derbem, dickem Stoffe dargestellt sind. Dieser Unterschied der Gewandung ist richtig zum Ausdruck gebracht, ein anderer Unterschied besteht nicht; dagegen sind die Gesichter, die Körper, wie insbesondere die Hände in ihrer so augenfälligen, eigentümlichen Gestaltung durchaus die des Meisters der bisher betrachteten Standbilder. Die Hände Elisabeth's wie die der Synagoge und Evas fallen besonders durch ihre vollendete Ausführung auf. Lang und schmal, die Finger etwas durchgebogen, machen sie den Eindruck sorgsamer Pflege, die ihnen geistig beschäftigte, etwas nervöse Menschen angedeihen lassen.

Abb. 54.



Die heil. Anna im Dom zu Bamberg.

Die Körper beider Gestalten scheinen durch die leichten Gewänder deutlichst hindurch, besonders der der Synagoge, welche die hervorragendere Schöpfung ist. Es sind breithüftige Gestalten, mit gering, aber schön entwickelten Brüsten; der

Abb.



DAS FÜRSTENTOR

am Dom zu Bamberg

ABB. 57.



BOGENFELD DES FÜRSTENTHORES AM DOM
zu Bamberg.

Faltenwurf ist mit grosser Sicherheit und Klarheit in kühnen, schönen Linien gebildet. Die Synagoge trägt eine zerbrochene Bannerstange in der Rechten, die umgestürzten Gesetzestafeln in der Linken. Ihre Augen sind verbunden, doch scheint sie leicht zu lächeln. Ihr Körper tritt in einer Vollendung durch das Gewand zu Tage, dass man nicht weiss, was man mehr bewundern soll, den herrlichen Körper oder die unerreichte Meisterschaft, mit welcher derselbe durch die Gewandung zur Darstellung gebracht ist, oder die völlige Unkenntnis dieses alle antiken Schöpfungen kühn in die Schranken fordernden Meisterwerkes unserer Vorfahren seitens der Jetztzeit?

Die Arme der Kirche sind abgeschlagen, doch wird sie ein unversehrtes Banner und den Kelch getragen haben. Sie ist ein ebenbürtiges Gegenstück der Synagoge. Ihr Kopf ist das unvergleichlichste Ideal eines deutschen Frauenkopfes, das Gesicht ist mit den einfachsten Mitteln in grossen klaren Flächen hergestellt, wie solches nur den besten Zeiten der Antike eigen ist. Wir begegnen diesen beiden Gestalten hier in ihrer frühesten Darstellung zur Zeit deutsch-gothischer Kunst.

Ihre Baldachine entsprechen den bisher beschriebenen in ihrer frühgothischen Form und sind sicher nicht erst nach 1274, sondern um 1237 entstanden. Die Kapitäle, auf denen sie stehen, sind überdies frühgothische Hörnerkapitäle mit dem Laub der frühen Zeit geziert, wie die am Ostthor. Dass diese Säulen mit allen ihren Gliedern nachträglich eingesetzt sind, lehrt der Augenschein. Das danebenliegende

Abb. 58.



Kirche am Fürstenthor.

romanische Kapitäl ist beidemal etwas abgeschlagen, das gothische passt nicht ganz daran, es ist niedriger. Ebenso verhält es sich mit den Basen, welche frühgothische Profilirung im Gegensatz zu den romanisirenden der Thorlaibungen aufweisen. Unter der Synagoge ist am Schaft ein Jude mit spitzem Hute dargestellt, den ein an den Beinen geflügelter Dämon an den Ohren rauft, oder ihm dieselben zuhält. Unter der Kirche sitzt eine verstümmelte Gestalt, vielleicht Christus (?) darstellend, über welchem die vier Evangelistenzeichen angebracht sind. Auch von den Gestalten in den Laibungen sind sechs — die ersten der rechten Seite von aussen — wenn nicht sämmtlich von der Hand dieses selben Bildhauers, welcher Kirche, Synagoge, Maria, Elisabeth u. s. w. modellirt hat, so doch der erste Apostel (aussen) sicher und die übrigen fünf Gestalten aus seinem Atelier. Die betreffenden älteren Paare werden wol durch die Witterung zerstört gewesen sein. Der erste Apostel ist sehr burschikos mit verschränkten Beinen dargestellt, mit dem dicklächelnden Gesicht des Engels der Verkündigung. Er steht auf zwei frühgothischen Laubhörnern. Der Prophet unter ihm zeigt zum ersten Mal eine Behandlung des Bartes und der Haare, wie überhaupt eine Form des Gesichtes und Kopfes, welche auf eine andere jedoch gleichzeitige Hand schliessen lässt. Die beiden nächsten Paare gehören dieser selben Hand an, dabei hat dieser Bildhauer den Bart des zweiten Propheten genau so an die Brust angeschmiegt, wie wir es am Lettner bei einigen Gestalten neben dem Engel der Verkündigung finden. Er hat diesen älteren Meister bewusst nachgeahmt. Wir werden gleich sehen warum. Der dritte Prophet hat einen jugendlichen Glatzkopf, der dem an der Freiberger Pforte ebenbürtig ist und unseren

Abb.





Gedruckt und verlegt v. Ernst Wasmuth, Berlin

DIE GEWANDE DES FÜRSTENTORES
am Dom zu Bamberg.

Bildhauern nur angelegentlich zum Studium empfohlen werden kann. Die übrigen sechs Gestalten sind sehr verwittert und lassen sich schwer studiren. Aber ihre zwölf Gefährten der anderen Thorseite sind vorzüglich erhalten und sie zeigen uns die Bildhauerhand vom Lettner. Dieselben Gestalten, nur als Standbilder ringsum ausgearbeitet, dieselben Gesichter, ähnliche Bewegungen. Auch dasselbe Laub des Ueberganges finden wir an dieser linken Seite wie an den Darstellungen des Lettners. Auch dieses Thor ist *kein romanisches,* es ist erst gegen 1200 ausgeführt worden und zeigt uns die Schule Frankreichs zwischen Seine und Loire. Dieses Thor verräth viel ausdrücklicher seine Herkunft als die goldene Pforte zu Freiberg, wenn uns auch jene kaum einen Zweifel übrig liess. Zur Zeit des 1237 geweihten Neubaues hat man dann die vielleicht verwitterten Bildwerke durch neue ersetzt. Hierbei hat sich der jüngere Bildhauer eng an die Werke des alten gehalten, daher der an die Brust geschmiegte Bart, daher die seitlich schreitende Stellung des ersten Apostels. Zu gleicher Zeit hat man auch das Bogenfeld erneuert. Es stellt das jüngste Gericht dar, Christus in der Mitte sitzend weist die Wundmale. Unter ihm zu beiden Seiten knieen fürbittend Maria und Johannes. Zwischen beiden stehen Tote aus ihren Särgen auf. Zu seiner Rechten sind die Seligen dargestellt, zur Linken die Verdammten von einem Teufel an einer Kette hinweggeführt. Dieser hat ebenso wie der Dämon, welcher den Juden rauft, Flügel an den Beinen. Die Könige sind genau wie der König Konrad und Heinrich gebildet, besonders ist der König unter den Verdammten von grosser Eleganz, echt französisch. Der Körper des Teufels und seine Tatzen sind interessant zu studiren, wie es dem Bildhauer gelungen ist, das Viehische mit

Abb. 59.



Synagoge am Fürstenthor.

Abb. 61a



Grabmal Papst Clemens II. im Dom
zu Bamberg.

dem Menschlichen zu verschmelzen. Die übrigen Figuren wollen nicht recht befriedigen. Sie sehen sehr manirirt und fabrikmässig aus. Neben diesem Bogenfeld ist Abraham mit den Seligen im Schooss und der Gerichtsengel, wie schon bemerkt, an den Bogenanfängern angebracht. Dies ist ebenfalls nachträglich geschehen, zu frühgothischer Zeit. Die Köpfe sind genau die der ergänzten Prophetengestalten in der Thorlaibung. Von dieser selben Hand rühren dann noch die Bildwerke am Südwestthurme her (Abbild. 60.) Dort sehen wir wie zu Laon Kühe oder Ochsen aus den achteckigen Begleitthürmchen herausblicken — offenbar um den Umriss zu beleben. Auf den vorspringenden Ecken stehen Männer in grossen faltigen Gewändern. Der Kopf des einen ist noch erhalten und ähnelt dem des Abraham vollständig. Die Kühe selbst stehen auf frühgothischen Hörnern, ein sicheres Zeichen für ihre Entstehungszeit. Auch sie sind sehr geschickt angefertigt. Kurz — Studium der Natur, wohin man nur blickt.

Im Westchor finden wir weiterhin eine ganz abweichende Schöpfung aus derselben Zeit. Daselbst ist dem im Jahre 1047 verstorbenen Papst Clemens II., welcher als Suidger von Meydendorff Bischof von Bamberg gewesen war, ein Grabmal in Marmor errichtet worden. (Abbild. 61a u. b.) Ueber die Zeit seines Entstehens ist man uneins, obgleich das Laubwerk wie die Bank, auf der Johannes der Täufer sitzt, unverkennbarste Frühgothik aufweisen, so dass irgend welcher Zweifel über die Entstehungszeit ausgeschlossen ist. Der Täufer mit dem Lamm, welcher die eine

Abb. 58a



DIE KIRCHE
am Fürstentor des Domes zu Bamberg

Abb. 61b.



Grabmal Papst Clemens II. im Dom
zu Bamberg.

Querseite schmückt, ist vorzüglich entworfen, ebenso sein Gegenstück, Papst Clemens, dem im Schlaf ein Engel erscheint. An den beiden Langseiten sind ersichtlich Tugenden dargestellt. So die Gerechtigkeit mit Waage und Schwert, die Stärke — Simson mit dem Löwen. Der Löwe ist vorzüglich gelungen. Man findet häufig die Behauptung, dem Mittelalter sei die Versinnbildlichung solcher Begriffe fremd gewesen. Dies ist irrig. In Chartres finden wir alle Bürgertugenden mit Inschriften dargestellt.

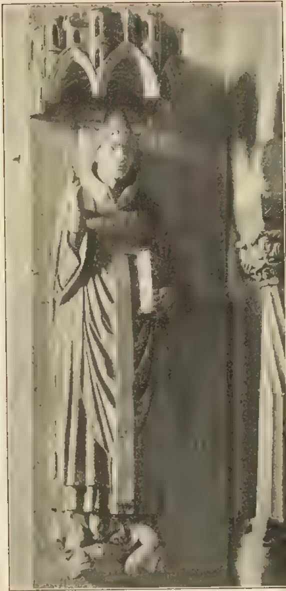
Um das Grabmal standen Säulchen, welche jetzt fehlen. Wahrscheinlich waren es Bronzesäulen, welche einen Baldachin trugen. Während es ganz ausser allem Zweifel ist, dass das Grabmal Clemens II. um 1237 entstanden ist, ergeht sich Semper in folgenden Behauptungen: *)

„Elftes Jahrh. . . . . .

Einige Skulpturen und Monumente des Domes zu Bamberg, vor allem das Grabmal Luidgers (!) von Mayendorff, der als Papst Clemens II. i. J. 1047 starb, das Schnaase und Kugler für eine Arbeit des dreizehnten Jahrhunderts ausgeben. Hätten sie statt des dreizehnten das fünfzehnte oder sechzehnte Jahrhundert genannt, so würde das Erscheinen dieses echten Renaissancewerkes aus dem elften (!) Jahrhundert sie

*) Semper, Der Stil. 1863, Bd. II Seite 526, Anmerkung 1.

Abb. 62



Papst Clemens II. (?) im Dom zu Bamberg.

mehr dafür entschuldigen." — So vorzüglich begründet sind seine sämmtlichen Angaben über das Mittelalter. Allein richtig gothisch sind nach ihm (S. 527) „die starren Säulenheiligen zu Chartres, S. Denis, Le Mans, Bourges etc." und Seite 329: „An dem Westportale der Kathedrale von Chartres erheben sich steif hieratisch, fein gefältelte, säulenhaft gestreckte und gebundene Statuen, die mit ihrer Umgebung, den gothischen Säulenbündeln völlig in Eins verschmelzen. Sie sind in ihrer majestätischen Starrheit das woldurchdachte Werk des Systems, das durch strengen Schematismus den (früheren und gleichzeitigen) romanischen Aufschwung der Skulptur zu brechen und die bildnerische Form in den architektonischen Organismus einzuverleiben strebt. Ein absichtlicher tendenziöser Rückschritt, die *wahre* gothische Skulptur. Aber sofort (!) nachher zeigt sich schon ein Auflehnen der Skulptur gegen das Princip: die edlen, wieder emancipirten Skulpturen des Hauptportals derselben Kathedrale von Chartres, die von Senlis, Paris, Reims und sonst *rebelliren* gegen das gothische System, sind durch und durch romanisch(!) d. h. frei von den Einflüssen des Systems, das die Veränderung der romanischen Kunsttraditionen erstrebte; fast so frei davon, wie jene meisterhaften Bildwerke an der spätromanischen goldenen Pforte zu Freiberg . . . . ".

Entweder hat Semper bewusst die Thatsachen auf den Kopf gestellt, oder er hatte keine Kenntniss der mittelalterlichen Kunst. Beidenfalls war er nicht befähigt, über diese Kunst zu urtheilen.

Man wäre übrigens versucht, die neben dem Ostchor aufgerichtete Gestalt eines Papstes (Abbild. 62) für die zu diesem Grabmal passende und fehlende Figur zu halten. Hinter seinem Kopf sieht man ein Kissen und zu seinen Füssen ruht ein Hund (mit einem Drachenschwanz ?); eine Darstellung, welche nur für eine Grabplatte zu passen scheint. Der Baldachin darüber wird zu Elisabeth gehören.

Wir müssen zum Beschluss das Thor des Nordostthurmes betrachten. Damit schliesst sich der Beweisring für die Thätigkeit der verschiedenen Bildhauer und die Entstehungszeit der einzelnen Bautheile. — Sein Bogenfeld ist von demselben Bildhauer geschaffen worden, welcher die Chorschranken und die älteren Bildwerke des Fürstenthores ausgeführt hat. Da dieses Bogenfeld nicht nachträglich eingesetzt worden ist — zeigen doch die Heiligen an den Kämpfern dieselben Köpfe als das Bogenfeld — so ist dadurch erwiesen, dass die Unterbauten der Ostthürme bis hinauf zu den drei letzten Stockwerken, ferner der Ostchor, seine inneren Schranken wie



[illegible] ERNST WASMUTH [illegible] BERLIN

DIE SYNAGOGE

am Fürstentor des Domes zu Bamberg

Abb.



Westansicht

die Seitenschiffsmauern zur gleichen und zwar hochromanischen Zeit entstanden sind. Von dem alten Dom Heinrichs und des hl. Otto ist also aussen nichts mehr erhalten.

In der Mitte des Bogenfeldes (Abbild. 63) thront Maria mit dem Kinde; zur Rechten vom Beschauer wol S. Heinrich und Kunigunde, beide mit Lilien und als Stifter des Domes mit Modellen in der Hand dargestellt und mit Heiligenscheinen geschmückt; hinter ihnen ein Geistlicher mit einem Spruchband. Auf der Linken Petrus und ein heiliger Ritter, wol S. Georg, welcher einen Bischof — den Bauherrn (?) — herbeiführt. Da es kaum einem Zweifel unterliegen kann, dass die beiden gekrönten Stifter Heinrich und Kunigunde sind, und da Kunigunde erst 1200 heilig gesprochen ist,*) so kann das Bogenfeld nicht vor 1200 entstanden sein.

Da 1201 Bischof Thiemo (1196—1202) den Bürgern zur Erbauung der Thurmspitzen des „S. Kunigunden-Werkes“ eine Steuer auferlegt, so sind diese Thürme und der ganze Neubau also aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1200 und 1201 aufgeführt worden. Dieser hochromanische Neubau ist kurz darauf wieder von einer Feuersbrunst heimgesucht worden, denn 1232 erhält Bischof Ekbert, Graf von Andechs, eine päpstliche Ablassbulle, welche den Gläubigen am Tage der Einweihung und am Jahrestage 20 Tage Ablass gewährt mit dem Zusatze, der Bischof Ekbert wolle die Kirche, welche durch ein geheimes Gericht Gottes in Folge einer Feuersbrunst zusammengebrannt war und von ihm nicht ohne grosse Mühe und Kosten wieder erbaut wurde, demnächst wieder weihen.**)

Die Kirche war also 1232 der Fertigstellung sehr nahe. Und zwar war der Westchor schon 1231 fertig, weil in diesem Jahre der Gottesdienst vom Ostchor in ihn verlegt wird wegen baulicher Arbeiten.

Bis dahin hatte also der Ostchor bestanden, während diese Umbauten im Westen vorgenommen worden sind. Solches lehrt auch der Augenschein.

Nun erst ist man ersichtlich darangegangen, die Ostthürme ebenso hoch als die neuen Aufbauten der Westthürme zu führen. Dies alles hat sich dann bis 1237 hingezögert. In dieser Zeit sind dann auch die Meisterwerke wie Maria und Elisabeth, das Reiterstandbild, die Kirche und Synagoge u. s. w. entstanden. Alle Wahrscheinlichkeits-Beweise sind für *diese* Zeitstellung. Für eine Entstehungszeit nach 1274 spricht nichts, weder die Wahrscheinlichkeit, noch gar eine Urkunde oder Laub und Gesimse.

Wer der geniale Schöpfer dieser Meisterwerke war, hierüber schweigen wie meistens die allerdings spärlichen Quellen. Dass er kein „Steinmetz“, sondern ein Meister der Bildkunst, ein Bildhauer ersten Ranges war, das zeigen so recht die

---

*) Wetzer und Welte V, 1658. Heinrich ist 1146 heilig gesprochen worden. Auch sein Heiligenschein beweist wenigstens, dass die Unterbauten der Thürme wie die Seitenschiffsmauern nicht aus der Zeit des h. Otto herrühren.

**) Der Dom zu Bamberg von Pfister. S. 6. Dieser Bischof Ekbert von Andechs (1203—1237) ist der Ekkihard von Meran des Chronicon Missnense, also der Bruder der h. Hedwig von Schlesien, wie der Frau Philipp Augusts, des Königs von Frankreich, und der Onkel der h. Elisabeth von Thüringen.

Schöpfungen der Neuzeit — wie überall anders — auch in diesem Dom. Etwas minderwerthigeres und handwerksmässigeres als das „romanische“ Mobiliar des Domes wie seine Thüren, welche von einem Bildhauer unter König Ludwig I. angefertigt worden sind, ist nicht leicht zu finden.

All' das meistens vorzügliche Mobiliar der Renaissance- und Rococo-Zeit ist „verstrichen“ worden, um diesen neuzeitlichen Missgeburten Platz zu machen.

Die Bildwerke Bambergs zählen unter die grössten Kunstschätze Deutschlands — möchte man sie in ihrer Heimat dem angemessen würdigen und schützen!



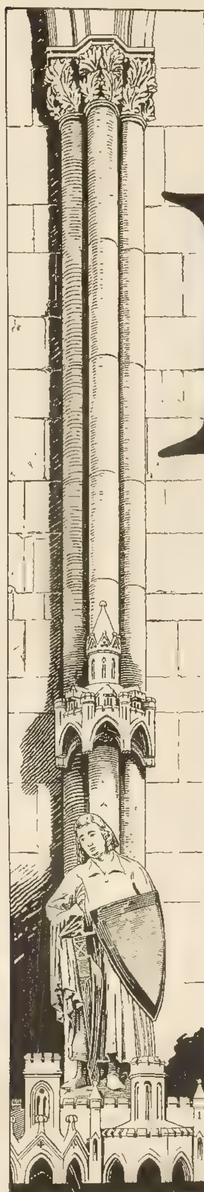
Der Dom von Laon.

Nr. 63



[illegible]ORTAL IM NORDOSTEN [illegible]M

[illegible] Bamberg



Der Dom zu Naumburg



An die Standbilder Heinrichs und Kunigundens vom Ostchor des Bamberger Domes scheinen die Bildwerke des Domes in Naumburg anzuschliessen. Schon die

westlichen
beiden östlichen Thürme gleichen ganz denen am Westende des Bamberger Domes. An beiden Orten ist das Vorbild von Laon gleichmässig dahin verändert, dass die Fenster des Thurmkernes nicht höher als die der Begleitthürmchen sind. Dieses gleiche Vorgehen dürfte wol auf gemeinsame Quellen zurückzuführen sein. Vielleicht ist ein jüngerer Künstler, der im Bamberger Atelier gelernt hat, nach der Einweihung des Bamberger Domes im Mai 1237 nach Naumburg übergesiedelt. Bischof Engelhard hatte dieser Einweihung beigewohnt. Kurz nach seinem Tode im Jahre 1242 wird uns von einer Einweihung des Naumburger Domes berichtet, welche am 29. Juni desselben Jahres im Beisein des Erzbischofs von Magdeburg, der Bischöfe von Merseburg, Brandenburg, Havelberg und Meissen stattgefunden hat. Aber es ist uns weiterhin von seinem zweiten Nachfolger Dietrich (1244 bis 1272) folgendes Schreiben aus dem Jahre 1249 erhalten:*)

Th(eodericus) dei gra voluntate divina Nuenburgen ecclie Epc. M(einherus) ppsit' h(einricus) decan' totumq. eiusde ecclie capitlm. cunctis ut'usq; sexus tum platis tum plebanis. tum vicariis tum ois ɔditiois fidelib; salute et dilectioem in eo q est vera salus omium quia bona bonor. initia meliore semp. sunt fine ɔsideranda ppt' hoc univsitati fidelium mandam qd nos ɔmunicato et ɔmuni fratru nror videlicet Nuenburgn ecclie ɔsilio in salute omniu vrm tam mortuor qm vivor ad hoc decretum ɔcordam'. ut q ad modu pmi ecclie nre fundatores quor noia sunt hec. hermann' marchio. Regelyndis marchionissa. Eckehard' marchio. Uta marchionissa. Syzzo comes. Cunradus comes. Wilhelm' comes. Gepa comitissa. Berchtha comitissa. Theoderic' comes. Gerburch Comitissa. q p pma fundatioe maximu apud deu meritu et indulgentia peccor suor pmeruerut. Sic certum est posteros p largitione elemosinar suar in edificatioe monastii pmeruisse semp. et pmereri. Nos g ɔsummatioem totius opis imponere cupientes tam mortuos qua vivos q nobis suas largiti sunt elemosinas et largiuntur, in generalem frat'nitatis societate et oronum pcipationem. Ab hac die et deinceps fidelit' suscipim' ɔmentatos. Datum Nuenburch Anno gre dni m. cc. quadragesimo IX, pontificatus nri Anno V.

(Dietrich durch Gottes Gnade und göttlichen Willen der Naumburger Kirche Bischof, Meinher Propst, Heinrich Dekan und das ganze Kapitel der Kirche. Allen beiderlei Geschlechtes, sowol den Prälaten als den Pfarrern, wie den Vicaren und allen Gläubigen jeden Standes, Gruss und Liebe in dem, welcher das wahre Heil aller ist. Weil die Güter der Gutgesinnten immer als die Anfänge des Besseren (?) zu betrachten sind, deswegen theilen wir allen Gläubigen mit, dass wir nach Mittheilung und auf gemeinsamen Rath unserer Brüder der Naumburger Kirche zum Heile aller, sowol der Lebenden als der Verstorbenen folgenden Beschluss fassen: Dass wie die ersten Gründer unserer Kirche, deren Namen folgende sind: Hermann, Markgraf; Regelyndis, Markgräfin; Eckehard, Markgraf; Uta, Markgräfin; Syzzo, Graf; Konrad, Graf; Wilhelm,

*) Lepsius: Ueber das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg. Naumburg 1822 S. 55.

Graf; Gepa, Gräfin; Bertha, Gräfin; Dietrich, Graf; Gerburch, Gräfin, durch die erste Gründung grosses Verdienst bei Gott und Nachlass ihrer Sünden sich erworben haben, es auch ebenso sicher ist, dass solches die Nachahmenden durch die Reichlichkeit ihrer Almosen für den Bau des Domes ebenso verdient haben und verdienen. Wir, die wir die Vollendung des ganzen Werkes anzubefehlen wünschen, nehmen sowol die Verstorbenen wie die Lebenden, welche uns ihre Almosen gespendet haben und spenden in die allgemeine Genossenschaft der Brüderschaft und in die Theilhaftigkeit der Gebete von diesem Tage an und weiterhin getreulich auf. Gegeben zu Naumburg im Jahre der Gnade des Herrn 1249 im fünften Jahre unseres Episkopats).

Was ist also 1242 am Naumburger Dom geweiht und was ist unter Dietrich nach 1249 fertig gestellt worden?

Abb. 64.



Westchor des Domes
zu Naumburg.

Durchwandern wir den Dom, so zeigt sich uns der Westchor mit seinen rein frühgothischen Maasswerkfenstern als derjenige Bautheil, welcher nach 1249 entstanden sein kann. Er erscheint völlig aus einem Gusse hergestellt. Bei Betrachtung seines Untertheiles könnte man ja noch schwanken und meinen, dieser möchte auch zu denjenigen Bautheilen gehören, welche 1242 geweiht worden sind. Aber das Laub seiner oberen Kapitäle unter den Gewölben des Hochschiffes, wie das des äusseren Hauptgesimses widersprechen solch früher Zeit und der ganze Chorbau macht, wie gesagt, einen völlig einheitlichen Eindruck. Ferner stehen in diesem Chor an den einzelnen Pfeilern die Standbilder der Stifter des Bisthums Naumburg aufgerichtet, welche der Bischof Dietrich in seinem Schreiben anführte und die fast durchweg seine Vorfahren sind. Der Wortlaut des beregten Schreibens klingt auch nicht als ob die Namen dieser Stifter volksbekannt wären — wie sie es nach Aufstellung dieser Standbilder sein mussten, da ihre Namen auf den Schilden verzeichnet sind. Die Aufstellung dieser Ahnenreihe um den Hochaltar wird also sicher erst auf Veranlassung des Bischofs Dietrich geschehen sein, d. h. nach 1249. Darnach aber ergiebt es sich von selbst, dass nicht Bischof Engelhard schon aus Bamberg sich den Baumeister beschafft hat, denn das achteckige frühe Thurmgeschoss, welches dem zu Bamberg fast völlig gleicht, zeigt dieselben Profile und dasselbe zwiefache Laub, wie der Chorbau. Das Kaffsims, welches unter den Chorfenstern durchläuft und um die Strebepfeiler herumgeführt ist, wiederholt sich als Dachgesims über dem viereckigen Stumpf des Thurmes. Es besteht aus einer kräftig unterschnittenen Wassernase mit einer steilen Hohlkehle darunter, welche mit frühen Hörnern besetzt ist. Dasselbe Gesims schliesst aber auch das erste Achtecksgeschoss ab und findet sich um einige Fialen der Chorstrebepfeiler angebracht. Der Chor und diese Thurmtheile stammen also von derselben Hand und aus derselben Zeit, d. h. erst nach 1249 her, wenn auch das Hauptgesims des Chores anderes — späteres Laub aufweist, als das anschliessende Gesims des Thurmes. Die entwickeltere Form dieses Laubwerkes spricht nicht gegen eine gleichzeitige Entstehung, denn es findet sich dieses spätere Laub auch an dem unteren Achteckgeschoss, also unterhalb des darüber befindlichen frühen Hörnergesimses. Uebrigens stammt das unterste viereckige Geschoss des Thurmes ebenfalls in seinem oberen Drittel aus frühgothischer Zeit. Der romanische Stumpf zeigt zwischen den Lisenen niedrige, schlecht erhaltene Schichten, der frühgothische Theil hat höhere, sehr glatte Quadern. Dabei hat der frühgothische Baumeister den Thurm nach dem Chor zu breiter und dadurch quadratisch gemacht. Die ursprüngliche romanische Lisene ist wie ein Strebepfeiler mit einer Schrägen versehen und zwischen Thurm und Chor eine Treppe mit kleinen gothischen Fenstern eingebaut. Merkwürdigerweise hat er auch den Sockel des romanischen Thurmes genau nachgeahmt und um den Chor zwischen den Strebepfeilern herumgeführt. Anderenfalls müsste man annehmen, dass dieser Westchor schon romanisch mit dem Thurm zugleich begonnen worden wäre und der frühgothische Baumeister

Abb. 65



DOM ZU NAUMBURG
Westchor.

VERLAG VON ERNST WASMUTH A.-G., BERLIN W.

nur die Strebepfeiler darangesetzt habe. Dagegen spricht aber anscheinend überall der Verband. — Da fernerhin das Chorgewölbe dieselben etwas absonderlich gezeichneten Rippen aufweist, welche auch das letzte Schiffsgewölbe tragen (Abbild. 65), so ist auch dieses westlichste Schiffsgewölbe erst nach Fertigstellung des Westchores hergestellt worden. Was bleibt nun also für den Bau, welcher 1242 geweiht worden ist, übrig?

Vor allem stammen sicher alle übrigen Gewölbe des Schiffes nebst den Mauern aus dieser frühen Zeit von 1220 bis 1242, ferner gehört auch das spitzbogige Südostthor mit seinen romanischen Kapitälen und dem romanischen Bogenfelde zu diesem Bau. Ebenso der nördliche Kreuzgang, soweit er noch in seinen Ansatzspuren vorhanden ist. Konsolen und Rippen sind richtige Cisterzienserkunst um und nach 1200. —

Nachdem wir so das Alter der hier in Betracht kommenden Bautheile festgelegt haben, wollen wir die Standbilder selbst betrachten.

Dass es Stifter sind, erweisen die Inschriften auf den Schilden von fünf derselben. Diese Inschriften lauten:

ECHARTUS MARCHIO.
TIMO . DE . KISTERICZ . QUI . DEDIT . ECCLESIE . SEPTEM . VILLAS.
WILHELMUS . COMES . UNUS . FUNDATORUM.
SIZZO . COMES . DO.
DITMARUS . COMES . OCCISUS.

Unter den zwölf Standbildern sind zwei Paare — ersichtlich Ehepaare — dargestellt. Wir wollen mit deren genauerer Beschreibung beginnen.

Markgraf Eckart heisst der eine, auf seinem Schilde steht: Echartus Marchio. (Abbild. 66.) Er ist eine breite untersetzte Gestalt in dem üblichen starken Untergewande, welches bis auf die Knöchel herabreicht. Um die Hüften ist es durch einen breiten verzierten Gürtel gehalten. Die Aermel liegen eng an. Auf der Brust ist das Gewand mit einer grossen Spange verziert. Ueber die Schultern trägt er einen Mantel, der ebenso lang ist wie das Untergewand. Auf dem Kopf trägt er eine Mütze, unter welcher auf Stirn und Nacken seine lockigen Haare hervorquellen. In der Linken hält er das Schwert, mit der Rechten zieht er den Riemen des Schildes, welches sich hinter dem Schwerte an sein linkes Bein lehnt, nach oben. Es ist eine wolgelungene derbe Männergestalt — dem Leben abgelauscht. Ihm zur Seite steht eine der lieblichsten Frauengestalten, welche die Bildhauerkunst je geschaffen hat. Weit entfernt von jeder Süsslichkeit oder Lüsternheit tritt der volle Frauenkörper durch die Gewandung zur Erscheinung. Dabei ist die ganze Gestalt durch den grossen Mantel, dessen Kragen sie schützend mit der Rechten hochzieht, fast völlig verhüllt. Mit der Linken rafft sie das andere Ende des Mantels auf, darüber die volle Brust durch das starke Obergewand zeigend. Mantel und Oberkleid fallen,

Abb. 66.



Markgraf Eckardt und seine Frau Uta
im Dom zu Naumburg.

länger als bei dem Markgrafen, in reicher Fältelung auf den Boden. Auf dem Kopf trägt sie eine mützenartige Krone. Der Kopf selbst ist wie bei einer Nonne bis auf das Gesicht fest verhüllt. Die linke — .sichtbare — Hand ist ein ganz besonderes Meisterwerk einer zierlichen vollendeten Frauenhand. Auch die Hände des Mannes sind vorzüglich modellirt und ausgearbeitet. Vielleicht hat das Gesicht einen leichten mürrischen Anflug, das ist aber auch das einzige, was an diesen so vollendeten Darstellungen auszusetzen wäre. — Da in Dietrichs Briefe hinter Eckart Uta Marchionissa aufgeführt ist, so dürfen wir die Frauengestalt als die Markgräfin Uta ansehen. Sie war eine Schwester Esicos V. von Ballenstädt.*)

Abb. 67.



Markgraf Hermann
und seine Frau Regelyndis im Dom
zu Naumburg.

Ihnen gegenüber steht ein zweites Stifterpaar. Eine nähere Bezeichnung fehlt. Da jedoch der Bruder des Markgrafen Eckart — Markgraf Hermann — ebenfalls zu den Stiftern des Bistums gehört, so darf man ihn wol und seine Gemalin Regelyndis in diesem Paare erblicken. (Abbild. 67.) Der Markgraf trägt ausser dem Untergewand noch das ärmellose Uebergewand, welches ebenfalls nur bis auf die Knöchel herabreicht und darüber den Mantel. Mit der Rechten rafft er diesen ein wenig nach vorn, mit der Linken presst er Schild und Schwert an sich. Er trägt keine Kopfbedeckung. Sein Blick ist auf den Hochaltar gerichtet. Der Gesichtsausdruck und die Stellung erscheint ein wenig gemacht, sonst aber ist es eine recht gelungene Gestalt. Wer modellirt heut einen solch' urdeutschen Kopf? Seine Frau will weniger befriedigen. Das Gesicht ist etwas bäuerisch und lächelt unschön und breit. Da sie eine Slavin war, so möchte man meinen, der Bildhauer hätte dies breit lachende Gesicht zu ihrer Charakterisirung als Slavin angewendet, da auch in einem damaligen Schriftsteller sich ein solcher Hinweis findet.

*) Lepsius, Ueber das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg. S. 23.

Seifried Helbling rügt, dass man sogar das Lachen jetzt „gross beheimisch“ machen müsse.*) Mit der Rechten hält sie beide Mantelenden vorn aufgerafft und mit der Linken zieht sie den Mantel über die Schultern hoch. Auch sie trägt eine ähnliche mützenartige Krone wie Uta und den Kopf ebenso verhüllt. Das Laub über diesem Paar wie über Eckhart und Uta zeigt übrigens, dass der Bildhauer dieser Standbilder das Laub des französischen Ueberganges kannte und verwandte, also wol in Frankreich oder in einer solchen deutschen Werkstatt seine Schulung genossen hatte, in welcher französisches Uebergangslaub modellirt wurde. Von diesem Bildhauer der Standbilder rühren dann vielleicht auch die französischen Hörner in den äusseren Hohlkehlen her. Neben ihm hat ein zweiter Bildhauer das übrige Laub hergestellt. Dieser war um zwei Jahrzehnte jünger. Ueberall ist innen an dem unteren Umgang Naturlaub verwendet, wie es nach 1225 ungefähr in Frankreich auftritt. Während aber an den Kapitälen daselbst diese Blätter noch an hörnerartigen Stielen sitzen und nicht grade allzu meisterhaft modellirt sind, tritt an den oberen Kapitälen, ferner an dem äusseren Hauptgesims, wie am Lettner und über den Chorstühlen Naturlaub ohne Hörneransätze von meisterhaftester Gestaltung auf. Es bildet mit dem noch zu beschreibenden Laubwerk im Dom zu Meissen den Höhepunkt des frühgothischen deutschen Laubes.

Den beiden Stifterpaaren hatte man unter dem grossen Gurtbogen — als der hervorragendsten Stelle — ihren Platz angewiesen. Dieser Aufstellung war jedoch augenscheinlich die Mittelsäule im Wege gewesen. Sie hatte weichen müssen. Man liess sie unter dem Paar ziemlich rathlos in einen einfachen Kegel auslaufen und über demselben fast ebenso einfach wieder anfangen — nur mit einigen Blättern, dem erwähnten Uebergangslaube, verziert. Daraus dürfte folgen, dass die Aufstellung der Stifter nicht vom Anfang des Chorbaues an beabsichtigt war, sondern erst im Verlaufe des Baues beschlossen wurde. Auch zu Bamberg waren Kapitäle und Kragsteine der Bildwerke mit ähnlichem Uebergangslaub verziert.

Ob dieser Naumburger Bildhauer jedoch in Bamberg nicht bloss gelernt, sondern auch daselbst thätig gewesen ist, will sehr fraglich erscheinen, da diese Naumburger Standbilder bei aller Aehnlichkeit in der Gewandung und Stellung mit denen Heinrichs und Kunigundens zu Bamberg doch sonst in nichts an die letzteren erinnern. Es sind eben zahlreiche Baumeister und Bildhauer nach Frankreich gewandert, so dass man allerorten neuen Kräften begegnet, wenn sich auch der Zusammenhang in der ursprünglichen Schulung, welche die Deutschen zu Haus genossen hatten, ehe sie nach Frankreich zur vollen Ausbildung gingen, nicht verkennen lässt.

Dass diese Leute alle ausgeprägteste Künstler-Individualitäten gewesen sind, die Baumeister wie die Bildhauer, zeigt jeder Bau — jedes Standbild. All die landläufigen Dogmen, dass erst mit der Renaissance das Individuum zur selbstständigen

*) Michael, Geschichte des deutschen Volkes. S. 73.



Dom zu Naumburg

Eine Fürstin

VERLAG VON ERNST WASMUTH BERLIN

Thätigkeit gelangt sei, sind eitel Märchen. Ob später *nach* der Thätigkeit eines Menschen die Nachrichten über ihn verloren gehen oder nicht, thut der Individualität des Einzelnen keinerlei Eintrag. Die Nachrichten über die mittelalterlichen Künstler sind verloren gegangen — bestanden haben sie überdies, denn man kann noch eine recht erkleckliche Anzahl zusammenbringen. — Dass diese Bildhauer ausserdem nach Modellen gearbeitet haben, und nicht nach Zeichnungen, zeigen die Bildwerke Jedem, der sich mit diesen Dingen beschäftigt. Vor allem widerspricht die Weichheit aller Flächen, sei es der Gewänder wie der Körper, dass diese Arbeiten nach Zeichnungen hergestellt sind. Aus der freien Hand nach Zeichnung ausgearbeitet, werden alle solche Flächen hart und trocken. Der beste Beweis sind hierfür jedesmal die neuzeitigen Ersatzstücke. Weiterhin ist der üppige Faltenwurf, das Schwelgen in der Bewältigung weiter Gewänder, durch Zeichnung gar nicht genügend zur Darstellung zu bringen. Die Projection versagt dabei völlig. Aber auch das Durchscheinen der Körper durch die Gewandung ist ohne sorgfältigstes Studium am nachgiebigen Modell nicht in dieser Meisterschaft zu erreichen. — Das Mittelalter ist das fabelreiche Land, wo alles auf dem Kopfe steht. — Die Baumeister haben nicht gezeichnet, die Bildhauer nicht modellirt, die Kunst „wuchs aus dem Volke hervor", ein jeder Handwerkstropf schuf damals spielend aus dem Steinblock, was sonst zu aller Zeit der Künstler nur nach unermüdlich langer Lehrzeit erreichen konnte. —

Doch zu den weiteren Standbildern von Naumburg. In den Ecken des Chorvielecks stehen vier männliche Standbilder — alle vier bezeichnet. Davon sind drei wenig befriedigend. Ditmarus, comes occisus, hält mit der Linken seinen Schild zum Schutze vor und zieht mit der Rechten das Schwert. Wilhelmus, unus fundatorum, hält mit der Linken Schwert und Schild an sich gepresst und hat mit der Rechten den Mantel über seine linke Schulter geschlagen. Timo de Kistricz, qui dedit ecclesie septem villas, hat sein Schild mitten vor sich hingestellt und hält das Schwert mit der Rechten dahinter. Er sieht recht mürrisch aus. Der vierte dagegen, Sizzo comes. do. (ringiae), ist eine sehr gelungene Gestalt, wenn man auch den Sinn seiner Haltung nicht recht begreifen kann. Er hält das Schwert mit der Rechten über die Schulter, den Griff „militairisch" angefasst; anscheinend ganz den guten Regeln ritterlichen Drills entsprechend. Mit der Linken fasst er den Schild. Er ist mit Mantel, ärmellosem Obergewand und Untergewand mit Aermeln angethan; barhaupt, mit langem Haar — dieses wie der Bart vorzüglich gearbeitet. Der energische Gesichtsausdruck scheint gegen irgend einen Vorwurf zu erwidern oder einen Angriff abzuwehren. Trotz der vorzüglichen Ausführung fasst man den Sinn nicht.

An den Längswänden des Chores stehen dann auf der Seite der liebreizenden Uta noch zwei Meisterwerke ersten Ranges. Zunächst dem Stifterpaare anscheinend eine Klosterfrau mit grossem Mantel über den Schultern (Abbild. 69), dessen linkes Ende sie mit der Rechten aufgerafft hat; zu gleicher Zeit hält sie ein Buch mit beiden Händen und blättert darin. Die Hände sind wieder von der geistreichsten Gestaltung.

Ueber dem Kopf trägt sie ein grosses Tuch. Das Gesicht hat dieselben etwas aufgeworfenen Lippen wie das der Markgräfin Uta. Das Ganze ist eine tadellose Schöpfung, dem vollen Leben abgelauscht. Auf sie folgt ein Ritter, barhaupt, mit Ober- und Unterkleid angethan; das oberste am Hals aufgeschlitzt und kragenartig umgelegt. (Abbild. 69a.) Mit der Rechten stützt er sich auf sein Schwert, während er oben an der Linken den Schild befestigt trägt. Eine richtige Kriegergestalt. Daneben steht ein neuzeitiger König David — um das Nichtkönnen unserer Zeit neben den selbstbewussten Schöpfungen des Mittelalters zur Darstellung zu bringen.

Abb. 69.



Eine Fürstin im Dom zu Naumburg.

Auf der anderen Seite ist ein junger Ritter angebracht mit erneuertem Kopf, der, wenig gelungen, am besten entfernt würde. Neben ihm steht eine Frauengestalt mit losem Gewand, im Begriff sich mit dem Mantel züchtig zu verhüllen (Abbild. 68), welche ebenfalls zu den besten Schöpfungen dieses Naumburger Bildhauers gehört. Die Hände und die Haltung sind meisterhaft, die langen Falten des Gewandes mit selbstherrlicher Kühnheit ohne Knitterei und Unterbrechung durchgeführt. Schade, dass der Gesichtsausdruck nicht ganz dem Liebreiz der Gestalt entspricht.

Zu diesen Chorfiguren ist noch das Lesepult zu rechnen, das sicher früher in diesem Chor gestanden hat. (Abbild. 70.) Es rührt von derselben Hand her, welche die übrigen Standbilder geschaffen hat. Ein junger Geistlicher hält ein aufgeschlagenes Buch, durch einen darunter stehenden Stamm gestützt, der seinerseits mit Epheuranken und Eichenzweigen in frühgothischer Weise um 1250 geschmückt ist. Dieser junge Geistliche ist der Höhepunkt der Naumburger Schöpfungen. Ja, nicht bloss der Höhepunkt der Naumburger Schöpfungen, er ist ein Meisterwerk ersten Ranges, das alle anderen Kunstzeiten kühnlich in die Schranken fordert. Die packende Lebenswahrheit des ganzen Standbildes wetteifert in ihrer Vorzüglichkeit mit der Vollendung der Ausführung sämmtlicher Einzeltheile.

Findet man es in einem unserer Museen? — In keinem! Ja selbst im Naumburger Dom ist es so unbehutsam behandelt, dass es jeder Beschädigung leichtiglich ausgesetzt ist.

Stammte dieses unvergleichliche Standbild aus Griechenland, man hätte ihm längst eine Kapelle für sich erbaut.



Dom zu Naumburg

[illegible]

VERLAG VON ERNST WASMUTH BERLIN

Diesen Westchor schliesst ein Lettner ab (Abbild. 71), welcher ebenfalls mit Bildwerken reich geziert ist. An den Eingängen ist die Kreuzigung dargestellt — Christus am Kreuz, darunter Maria und Johannes; darüber das Leiden Christi in acht Bildern. Es ist nicht dieselbe Hand, welche die Standbilder des Chores geschaffen, sondern die, welche das Naturlaub in so meisterhafter Gestaltung gebildet hat. Es ist völlig unfranzösisch — daher rein deutsch. Wenn auch die Kreuzigung nicht ganz befriedigen will — Christus hat einen sehr starken, weichlichen Körper und der Schmerz des Antlitzes ist nicht schön zur Erscheinung gebracht — ebenso ist Maria und Johannes viel zu übertrieben bewegt und mit ähnlich durch den Schmerz unschön verzerrten Gesichtern dargestellt — so zeigen die einzelnen Bilder aus der Leidensgeschischte so viel Geschick für die Darstellung ganzer Handlungen, so viel Erfindungskraft in den Einzelfiguren, wie solch meisterhafte Beherrschung des menschlichen Körpers in allen Lagen und Stellungen, dass man diesem Künstler nur das höchste Lob spenden kann. Dabei will auch an ihnen gar nichts französisch anmuthen. Eine durchaus abweichende Darstellungsweise und Auffassung tritt uns entgegen.

Abb. 69a.



Ein Ritter im Dom zu Naumburg.

Links vom Beschauer fängt die Leidensgeschichte an. Christus hält mit seinen Jüngern das letzte Abendmahl. Der Tisch ist mit geschnittenem Brod und Schüsseln besetzt. Der Heiland reicht Judas das Brod, welcher die Hand in die Schüssel taucht. Der eine Jünger hat ein Tuch über den Glatzkopf gezogen und blickt dahinter hervor den Beschauer an. Eine grossartige Studie. Im nächsten Feld erhält Judas vom Hohenpriester die dreissig Silberlinge. Hinter dem Hohenpriester steht ein Jude, welcher ihm etwas ins Ohr flüstert. Vor demselben zischeln sich zwei andere Juden ebenfalls ins Ohr. Auch diese Gruppe ist von grosser Vollendung.

Merkwürdig ist es, wie die Figuren aller dieser Felder Bart und Haare ziemlich lang und ungepflegt tragen. In der nächsten Darstellung schlägt Petrus Malchus das Ohr ab — im Hintergrund küsst Judas Jesus. Die beiden Gestalten des Judas und Malchus sind ausgezeichnet gelungen. Im letzten Felde am Giebel ist die Magd dargestellt, wie sie auf Petrus weist, als einen von jenen, welche bei Christus waren. Rechts vom Giebel sehen wir Christus vor Pilatus, der sich grade die Hände in Unschuld wäscht. Diese Darstellung ist die gelungenste aller. Pilatus mit hoher

Mütze sitzt sehr elegant auf einem reich gedrechselten Lehnstuhle; ein Diener giesst Wasser über seine hingehaltene Linke und Pilatus spricht ersichtlich grade sein berühmtes, feiges Wort.

Der Jude, welcher Christus am Arm hält, zeigt auf die eigene Brust, in selbstbewusster Sicherheit die Verantwortung auf sich nehmend.

Das Antlitz Christi will nicht recht die Hoheit ausdrücken, welche wir verlangen. Diese Gestalt genügt nicht — so vorzüglich sie auch sonst in allem ausgeführt ist.

Die nächste Darstellung zeigt die Geisselung, dann folgt die Kreuztragung. Von besonderer Bedeutung sind sie nicht. Die Soldaten bei der Kreuztragung zeigen jene Uniformen, wie man im Mittelalter die römischen Soldaten darzustellen pflegte, und die sich auch von der richtigen römischen Ausrüstung nicht allzuweit entfernen. Ein enganliegendes Lederkoller deckt den Oberkörper. Sein unterer Saum ist zierlich ausgezackt, ebenso an den Armen. Darunter kommt eine Art Hemd zum Vorschein, dann nackte Beine. Die Füsse sind mit Lederstiefeln bekleidet, deren Schäfte oben umgeschlagen sind. In der Linken hält der eine ausserdem einen römischen Schild, kreisrund mit einem spitzen Buckel in der Mitte. Die Uniform gleicht fast genau denen der Soldaten auf der Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes an der ungefähr gleichzeitigen Kanzel im Dom zu Siena. Bei Nicolo Pisano ist durch diese Römerkleidung die antike Schule natürlich unwiderleglichst bewiesen. Hier zu Naumburg sehen wir jedoch dasselbe. Ja nicht bloss hier zu Naumburg, auch in Paris im Bogenfeld am Hauptthor des Südflügels der Notre-Dame ist der römische Soldat genau so angethan. Zu Wechselburg hatten wir an Abraham einen ähnlichen Lederkoller gefunden und zu Rheims innen über den Westthoren stehen ebenfalls zwei Rittergestalten in fast genau derselben »Uniform«, wie sie Abraham zu Wechselburg trägt. Das war eben mittelalterliche Schule. Man kannte den Anzug der römischen Soldaten sehr gut und stellte sie demgemäss auch ebenso dar — grade so, wie man die Gestalten aus der heiligen Schrift im Gegensatz zu denen aus mittelalterlicher Zeit in orientalischer Weise mit einem Tuche über Schultern und Kopf darzustellen pflegte.

Wenn man die mittelalterliche Kunst aufmerksam studirt, dann zerfällt ein Märchen nach dem andern in nichts. Selbst die dem Anschein nach unumstösslichsten Beweise für den antiken Einfluss zerrinnen vor dem unbefangenen Auge. Andererseits ist es ganz selbstverständlich, dass solche Bildhauer, wie die mittelalterlich geschulten, die die gleichzeitige Bevölkerung und die Natur nachzubilden wagten, sich nicht die Hand vor die Augen gehalten haben, wenn sie antiken Resten begegnet sind. Dieselben haben sie sicher mit grösstem Interesse betrachtet, als Sachkenner kritisirt und Beachtenswerthes sich gemerkt, aber von besonderem Einfluss auf die frühgothische Kunst sind diese antiken Reste nicht gewesen. Glücklicherweise nicht — sonst wären diese frühgothischen Bildhauer nicht so getreue Nachbildner ihrer Umgebung geworden, sonst hätte sich der Geist ihrer Zeit nicht so unverfälscht in



ihren Schöpfungen ausgeprägt, sonst wären jene bewussten und unbewussten Nachbildungen der Antike, wie sie unsere Zeit zur Ohnmacht verdammen, schon damals entstanden. *Diejenigen* antiken Reste übrigens, welche sich den Augen frühgothischer Künstler darboten, konnten sie auch wahrlich nicht verleiten dieselben besonders nachzuahmen. Provinziale Leistungen minderer Art aus der Zeit des vollen Niederganges an Sarkophagen und auf Grabtafeln und ähnliche Sachen nur waren es, die sich noch über der Erde vorfanden. Alle jene sinn- und geistbestrickenden griechisch-römischen Standbilder lagen tief unter Schutt und Erde. Auf die rohen Leistungen römischen Niederganges konnte jeder mittelalterliche Künstler, der die Meisterwerke zu Paris, Rheims, Amiens — oder im eigenen Vaterlande gesehen hatte, mit begründeter Nichtachtung blicken und an ihnen meist flüchtig vorübereilen.

Diese Reste — und wären es auch die besten ihrer Art aus jener Zeit — wie zu Pisa, sie konnten ein mittelmässiges Talent, wie Nicolo Pisano, durchaus nicht auf die Höhe seiner französischen Lehrmeister oder deutschen Mitschüler bringen. Gegen Nicolo Pisano sind unsere Naumburger Darstellungen Meisterwerke ersten Ranges. Die frühgothische Kunst ist eine den Franzosen und Deutschen ureigene, die in Frankreich aus der dortigen Kunst romanischer Zeit entsprossen ist. Inwieweit ihrerseits diese romanisch-französische Bildhauerkunst von antiken Resten beeinflusst ist — entzieht sich hier der Betrachtung, ist aber auch ganz ohne Belang. Die allenfallsige geringe antike Beimischung in französisch-romanischen Werken hat nicht fünfzig Jahr vorgehalten. —



Als eine Fortbildung der Naumburger Standbilder dürfen wir die im Dom zu Meissen betrachten. Sie sehen bei aller Aehnlichkeit und Uebereinstimmung noch freier und selbstbewusster aus, ohne aber die geistvolle Höhe der Naumburger zu erreichen. Im

Abb. 72.



Kaiser Otto der Grosse und eine seiner Frauen im Dom zu Meissen.

Chor des Domes stehen an den beiden Seitenwänden hoch oben auf Kragsteinen je zwei grosse Gestalten; zur Rechten des Altars ersichtlich Kaiser Otto der Grosse und eine seiner Frauen (Adelheid?) (Abbild. 72); zur Linken der Apostel Johannes und der heilige Bischof Donatus. (Abbild. 73a und b.) Ausserdem sind in einer Kapelle — der St. Johannes-Kapelle — an der Südseite, Maria mit dem Kinde, Johannes der Täufer und ein barfüssiger Mann, anscheinend ein Laie, welcher der Gottesmutter Weihrauch spendet, aufgestellt. — Das Meissener Bistum ist am 18. October 965 von Otto gestiftet und dem heiligen Johannes geweiht worden. Der durch ihn erbaute Dom stand dreihundert Jahre lang, bis er so baufällig geworden war, dass Witigo I., der 1266 auf den bischöflichen Stuhl kam, einen Neubau vornahm, der 1290 vollendet wurde. Man darf also wol mit Sicherheit annehmen, dass der Kaiser mit Krone, Scepter und Reichsapfel an der einen Chorwand Otto der Grosse ist. Er trägt ein langärmliges Untergewand aus derbem Stoffe, ein ebenso starkes Obergewand ohne Aermel — auch ohne Gürtel — mit mächtiger Halsspange und einem Mantel darüber, welcher bis auf die Füsse herabfällt, während das Obergewand etwas kürzer ist. Er ist recht wolbeleibt dargestellt und scheint seinem Gesichtsausdruck nach zögernd seine Einwilligung zu geben zu einer Bitte, die ihm seine Gemalin freundlichst lächelnd ans Herz legt. Sie trägt über dem langen Gewande, das in reichem Faltenwurfe sich auf den Kragstein auflegt, einen Hermelinmantel und unter der Krone ein besonderes Kopftuch, welches auf die Schultern herabfällt. Beide Bildwerke sind völlig fehlerfrei und sehr geschickt gearbeitet, aber da sie etwas übertrieben in der Bewegung sind, so wollen sie nicht voll befriedigen. Sie sind überdacht von zwei frühgothischen Baldachinen, die denen zu Naumburg und Bamberg völlig gleichen. Ihnen gegenüber steht der heilige Johannes der Apostel und der heilige Donatus, ein Bischof. Auch diese sind fehlerfrei und formvollendet ausgeführt, aber trotzdem wollen auch sie nicht recht erwärmen, besonders stört der misslungene, lächelnde

Abb. 73a.



Apostel Johannes im Dom zu Meissen.

Gesichtsausdruck des heil. Johannes, welcher sein Evangelium in der Linken hält und mit der Rechten darauf hinweist. Der Umriss des heil. Donatus ist durch die bischöfliche Kleidung recht ungeniessbar geworden. Auch sie sind von zwei Baldachinen wie zu Bamberg überdacht. Man darf annehmen, dass Witigo im ersten Feuereifer seiner Berufung umgehend den Neubau begonnen hat, und dass der Chor zuerst in Angriff genommen worden ist, denn sonst würden die Formen der Baldachine Schwierigkeiten schaffen. Die Bildwerke sind denen von Naumburg, wie schon angeführt, so verwandt, dass man ohne Zweifel auf einen Bildhauer aus dieser so glanzvollen Werkstatt schliessen darf.

Abb. 73b.



Der heilige Donatus im Dom zu Meissen.

Dieser Meissner Bildhauer scheint französische Schule garnicht mehr genossen zu haben, denn Baldachine und Laub sind noch genau so wie zu Naumburg von der Fenstersohlbank ab. Ein Fortschreiten ist nicht zu bemerken. Besonders aber gleicht die steinerne Baldachinreihe über dem Chorgestühl fast völlig der zu Naumburg. Aber nicht das frühe Naumburger Laub, sondern das des Lettners kehrt an den Meissner Kapitälen und Hohlkehlen wieder, so dass wir wol nicht fehlgehen, wenn wir den Schöpfer des Naumburger Lettners als den Urheber der Meissner Standbilder betrachten. Wenn die Jahreszahl 1291 in der Johanniskapelle wirklich die Zeit der Fertigstellung dieser Kapelle angiebt, dann müssen ihre Bildwerke entweder

schon früher hergestellt worden sein, oder der Bildhauer vom Chor lebte noch und war noch Herr seiner Fähigkeiten. Diese Standbilder nehmen bei weitem mehr Auge und Gemüth gefangen als die des Chores.

Den Mittelpunkt bildet an einer der Wandflächen der Kapelle Maria mit dem Kinde auf dem Arm. (Abbild. 74a.) Ein grosses mantelartiges Tuch, das über den Kopf geschlagen ist und von der Krone gehalten wird, fällt in reichstem Faltenwurf fast bis auf die Füsse herab. Sie hat es mit der Linken, mit der sie das Kind hält, hochgerafft; die Rechte ist abgeschlagen. Sie hält wol einen Apfel, nach welchem das Kind greift. Das Gesicht hat etwas schmerzlich Vorahnendes. Alle Einzelheiten wie die gesammte Haltung sind trefflich erfunden und ebenso trefflich ausgeführt. — Schräg über steht Johannes der Täufer (Abbild. 74b) mit einer runden Scheibe im Arm, auf der das Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne abgebildet ist. Auf dieses weist er mit der Rechten. Er trägt ein starkes Obergewand, welches bis zu den Knöcheln herabreicht und in bauschige Falten sich legt, als wäre es gestärkt. Der Mantel ist mit dem rechten Ende über den linken Arm geschlagen, ähnlich wie bei Maria, eine höchst malerische und geschickt gelungene Anordnung der Gewandung. Unter ihm ist die Jahreszahl 1291 eingemeisselt. Von aussen betrachtet scheint es jedoch, als ob die Aussenseiten dieser Kapelle früher offen gewesen und erst später zugemauert worden wären. Demnach hätten diese Standbilder — wenigstens dieses des heil. Johannes des Täufers — nicht ursprünglich an dieser Stelle gestanden.

Abb. 74a.



Maria mit dem Kinde im Dom zu Meissen.

Auf der entgegengesetzten Seite ist eine andere männliche, ebenso barhäuptige Gestalt, welche ein Weihrauchfass nach dem göttlichen Kinde und seiner Mutter hin schwingt, seine Anbetung ihm darbringend, aufgestellt. Man deutet ihn wol als den Apostel Paulus. Auch dieser hat seinen Mantel oder Obergewand über den linken Arm gerafft. Diese Bildwerke stehen zwar in „Blendarkaden", doch sind diese eben so wenig überschlank, als die Standbilder. Die letzteren sind im Gegentheil recht untersetzt. — Das Laubwerk an den Stürzen dieser Kapelle

wie besonders auch an den Säulenkapitälen und dem Wandgesims im Chor über dem Chorgestühl ist von grosser Vollendung und zeigt, wie das des Lettners und des äusseren Hauptgesimses zu Naumburg eine durchaus eigene, deutsche Behandlung.

Der heilige Dominikus in der Paulinerkirche zu Leipzig, den Gurlitt als eine frühgothische Schöpfung ansieht*), entstammt wahrscheinlich der Zeit um 1510. Die „Mache", welche den Gesichtern jener klassischen Zeit eigen ist, fehlt hier gänzlich; ebenso ist die Gewandbehandlung eine andere. Dagegen zeigt die Bemalung des Stuhles spätgothische, wenn nicht gar Renaissance-Formen — jedenfalls keine frühgothischen.

Abb. 74b.



Johannes der Täufer im Dom zu Meissen.

Das Standbild des Markgrafen Dietzmann, gestorben 1307, in derselben Kirche, ist eine der so sehr seltenen Holzfiguren aus jener Zeit. Mit der Rechten fasst er das Mantelband, mit der Linken hält er Schwert und Schild. Auf letzterem ist der thüringische Löwe geschnitzt. Das Ganze ist eine sehr gute Leistung aus dem Ausgange jener klassischen Zeit sächsischer Kunst im 13. Jahrhundert. —

Wir haben nun die sächsischen Kunstwerke sämmtlich betrachtet. Von den Anfängen des dreizehnten Jahrhunderts ab bis zu seinem Ende bleibt diese Schule immer auf einer grossen Höhe der Vollendung, wenn sich auch die geistvolleren Schöpfungen vom Anfang des Jahrhunderts denen der späteren Zeit, die genrehafter aufgefasst sind, als weit überlegen erweisen.

Wir wenden uns nun nach der entgegengesetzten Grenze des Reiches, nach Trier. Hier zeigt sich uns die deutsche Bildhauerkunst von einer ganz anderen Seite; aber, obgleich anders geartet und trotz der Nähe der französischen Grenze, athmet diese Kunst deutsches Empfinden, und deutsches Volkstum tritt uns entgegen. Deutsche Gesichter blicken uns an, deutsche Hand hat dieselben geschaffen.

---

*) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 17. Heft, S. 100.



Die Liebfrauenkirche zu Trier gehört zu den wenigen frühgothischen Bauten in Deutschland aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, welche völlige Neubauten, keine blossen Herstellungsbauten sind und deren Erbauungszeit feststeht. Allerdings ist die Inschrift, welche an einem Pfeiler innen angebracht ist, aufgemalt und stammt aus späterer Zeit, aber die Formen der ganzen Kirche bestätigen sie. Sie lautet: „Der Bau dieser Kirche ward angefangen im Jahr 1227 und geendigt im Jahr 1243.“

Abb. 75.



Westansicht der Liebfrauenkirche
zu Trier.

An ihrer Westansicht (Abbild. 75) ist diese Perle früher Gothik mit reichem Bildwerkschmucke ausgestattet, ebenso ist das Bogenfeld einer Pforte im Innern mit der Darstellung der Krönung Mariens geschmückt. Die Westansicht zeigt unter dem grossen Schiffsfenster eine rundbogige Eingangspforte. In der französischen Gothik jener Zeit finden sich ähnliche Rundbogenthore häufig. Das Bogenfeld ist von der zierlichsten Meisselarbeit und zeigt uns unverfälschte Pariser Kunst von hochbegabter Meisterhand. (Abbild. 76.)

In der Mitte thront Maria mit dem Jesuskind auf dem Schooss, den Drachen unter ihren Füssen; ihr zur Rechten die drei Weisen aus dem Morgenlande, zur Linken die Darbringung im Tempel. Die drei Könige tragen jeder eine Kugel (Apfel?) in der Hand, der vorderste kniet und bietet die seinige dem Kinde dar. Die beiden anderen stehen, der letzte in der bekannten Weise mit der Rechten den Mantel am Bande hochziehend. Beide haben die kurzen französischen, in Sonderheit Pariser Röcke an und sind von einer Eleganz und Elasticität, wie wir sie nur ähnlich an den Standbildern innen um das Westthor der Kathedrale von Rheims finden. Rechts von den Königen sind winzig klein zwei Hirten mit ihren Schafen und dem Engel dargestellt, der ihnen zuruft: Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden den Menschen auf Erden, die eines guten Willens sind. Auf der anderen Seite ist ebenso klein und zierlich neben der Darstellung im Tempel der bethlehemitische Kindermord dargestellt. Das ganze Feld ist mit herrlichen, gefiederten Blättern eingefasst.

Es ist ein hochliebliches Bild von Meisterhand entworfen und mit der grössten Meisselsicherheit ausgeführt. Nirgends in Deutschland trifft man ein so rein französisch aussehendes Werk.

In den vier Bogenkehlen sind zu innerst acht Engel dargestellt, dann folgen Bischöfe, Kirchenväter (?), Könige und die weisen und thörichten Jungfrauen. Zu äusserst umrahmt wiederum eine meisterhaft modellirte Laubkehle das Ganze. All' die kleinen Bildwerke dieser Hohlkehlen sind sehr geschickt und mit grosser Liebe ausgeführt. Leider scheint man dieselben vor ganz kurzem überarbeitet zu haben. Die herrlichen Denkmäler aus dem „finsteren" Mittelalter sind heutzutage fast ausnahmslos in ungeschulten Händen. Zu romanischer Zeit haben ja die Geistlichen jene herrlichen Denkmäler erbaut und zu gothischer Zeit biedere Steinmetzen, warum sollen denn in unserer so fortgeschrittenen Zeit nicht Geistliche und Steinmetzen zusammen viel Herrlicheres zu Stande bringen?! — Die Gewände waren mit Standbildern geschmückt, welche vor einer mit zierlichstem Laube besetzten schrägen Wand stehen. Drei derselben sind noch erhalten, die der Kirche, der Synagoge und ein heiliger Johannes. Von besonderer Bedeutung sind sie nicht. Trotzalledem sahen die vier neuzeitlichen Steinmetzenerzeugnisse neben ihnen sehr erbärmlich aus*).

*) Vor kurzem sind die letzteren durch noch „echtere", d. h. durch solche Standbilder ersetzt worden, die ersichtlich der üblichen Ueberzeugung, dass der mittelalterlichen Kunst viel Nichtkönnen beigemischt war, ihren Ursprung verdanken.



Trier

Weit hervorragender, obgleich von derselben Hand geschaffen, sind die Standbilder über dieser Pforte. Rechts und links von dem grossen Mittelfenster steht Maria und der Engel der Verkündigung. Maria ist eine schöne anspruchslose Frauengestalt, welche die erstaunte Frage, wie die demüthige Unterwerfung sehr gut zum Ausdruck bringt. Der Engel lächelt wie üblich, aber beinahe spöttisch, also etwas missrathen. — Daneben auf den Strebepfeilern stehen zwei barhäuptige Männergestalten und zwei mit einer spitzen Mütze bekleidete Männer von grösster künstlerischer Bedeutung. Die Mützen sollen wol die Judenhüte darstellen, wie sie im Mittelalter die Juden tragen mussten, wenn deren Gestalt auch von der üblichen abweicht. Wir werden in ihnen also zwei Propheten zu erblicken haben (Abbild. 77) und in den beiden barhäuptigen wol zwei Apostel oder Evangelisten. (Abbild. 78). Alle vier haben Schriftrollen in der Hand und tragen lange Unterkleider

Abb. 77.



Zwei Propheten.

Abb. 78



Zwei Apostel an der Liebfrauenkirche zu Trier.

nebst Mänteln darüber. Diese vier Männergestalten sind der Glanzpunkt der trierischen Bildwerke, ja man möchte sagen, es sind ideale Kirchenstandbilder. Die Gesichter sind diejenigen, welche wir täglich um uns sehen, allerdings die schönsten und charakteristischsten davon ausgesucht. Es ist je ein jüngerer und ein älterer Mann dargestellt. Die beiden jüngeren haben besonders kühne, jugendschöne, ernste Gesichter, wirkliche Idealgesichter deutscher Männlichkeit, beinahe coquett dargestellt. Auch der ältere Prophet bietet eine herrliche Studie des Antlitzes eines älteren Gelehrten. Ihre Haltung ist von einer so ungezwungenen Ruhe und Natürlichkeit, wie sie selten zu finden ist. Dabei sind diese Paare untereinander und gegenseitig vorzüglich zusammengestellt, so dass sich weder die übliche Unruhe dem Auge darbietet, noch dasselbe übersättigt, wegen der gleichartigen Menge achtlos darüber hinwegeilt. Gesichter wie Gewänder sind überdies in grösster

Meisterschaft mit ruhigen Flächen behandelt; der innere Adel spricht aus jedem der gross angelegten Züge. Doppelt unschön stachen dagegen die Gevatter Schuster- und Schneidergesichter der unteren neuen Standbilder ab mit ihren kleinen verkniffenen Augen und der verhungerten Frömmigkeit.

Diese vier Männergestalten sind die vollendetsten Beispiele für Standbilder von Heiligen für Kirchenbauten. Auch sie stehen übrigens nicht in schlanken Blendarkaden, ebensowenig als die allermeisten Bildwerke jener Zeit.

Unter diesen Standbildern ist Noah und Abraham angebracht. Noah (Abbild. 78a) mit einem riesigen Bart, wol um sein hohes Alter zur Darstellung zu bringen, steht auf einen Krückstock gestützt, vor sich die zum Opfer auf einem Holzstoss vorbereiteten Lämmer. Abraham (Abbild. 78b), die linke Hand auf das Haupt des kleinen Isaak legend, der mit gebundenen Händchen recht trübe vor ihm steht, hält in der Rechten das Opfermesser und hört auf die Stimme des Engels, welcher neben ihm über seinem Haupte dargestellt ist. Dieser trägt in der Linken ein Spruchband und spricht, die Rechte erhoben, zu ihm. Alle diese Gestalten sind von schönen, aber ungewöhnlichen Baldachinen überdacht, die wol sämmtlich erneuert sind, da das Laub an ihnen in der üblichen neuzeitlichen Handwerksmässigkeit verdorben ist.

Einer ganz anderen Hand begegnen wir im Innern, in dem Rundbogenfeld der Thür, welche nach dem Dom führt. Hier ist die Krönung Mariens dargestellt. Maria steht in der Mitte; Christus zu ihrer Rechten, zu ihrer Linken ein Engel, welcher die Krone über ihrem Haupte hält; ausser-

Abb. 78a.



Noah.

Abb. 78b.



Abraham

dem daneben noch ein zweiter Engel. Das Ganze ist eingefasst durch zwei Reihen Engel mit Weihrauchfässern und Gefässen. Die übrigen vier Hohlkehlen sind mit reichem, zierlichem Laube besetzt. Es ist alles — Bildwerke wie Laub — mit grossem Flusse der Linien ausgeführt, bei völliger Beherrschung der Körper, aber weder Figuren noch Laub wollen befriedigen.

Die Bildwerke, welche hoch oben am Giebel aussen über dem Haupteingang angebracht sind, der gekreuzigte Christus, Maria und Johannes, sind anscheinend roh gearbeitet und lassen sich bei der grossen Höhe kaum beurteilen.

Diesen Bildwerken verwandt scheinen die zu

THOLEY.

An der Nordseite der Kirche befindet sich ein dem Hauptthor der Trierer Liebfrauenkirche ähnliches Rundbogenthor. Die Figuren, welche an den Gewänden standen, sind verschwunden; in den Hohlkehlen der Rundbögen sind recht roh gearbeitete kleinere Gestalten angebracht und das Bogenfeld stellt ebenso ungeschickt und roh die Auferstehung Christi dar. Dagegen ist noch eines der grossen Standbilder vorhanden, welche auf den beiden Strebepfeilern neben dem Thor angebracht waren. (Abbild. 79.) Anscheinend eine Frauengestalt, lachend, die Linke in die Seite gestemmt, mit der Rechten das Kleid aufraffend, von üppigen Formen und sehr gut dargestellt, thront sie auf einem grossen Kopfe als Kragstein. Die ganze Gestalt ist vorzüglich entworfen und ebenso ausgeführt, nur will sie sich weder als Heilige noch als Kirche erklären lassen, höchstens ist es wieder ein Engel der Verkündigung, dessen Flügel abgefallen

sind. — Sie entstammt der Zeit um 1280. Da zu ihrer Erhaltung nichts geschieht, so ist letzt auch noch der eine Arm abgefallen und das Ganze verwittert sehr schnell. Man kümmert sich fast nirgends — weder in Frankreich noch in Deutschland — um diese glorreichen Schöpfungen.

Wie man in Frankreich mit diesen Meisterwerken verfährt — hierfür zwei Beispiele. Vor drei Jahren wurde an der oberen Hauptthür der Ste. Chapelle zu Paris das Standbild des Heilandes am Mittelpfosten durch eine neue Nachbildung ersetzt. Das Urbild stand noch lange genug daneben, um die Rohheit der Nachbildung in Händen, Gewändern und im Gesicht zu erweisen.

In Rheims läuft seit Jahren aus einem zerbrochenen Wasserabfluss das Regenwasser über eins der schönsten Standbilder der Westansicht des Domes und lässt es verwittern.

Die grosse Rose daselbst ist völlig verdrückt, weil man eine Grube zur Untersuchung der Thurmfundamente den Winter über offen gelassen hatte. Der Frost liess den weichen Kalkstein des Untergrundes zerfrieren, der eine Thurm neigte sich zur Seite und die Rose zerbrach. —

Im Dom zu

LIMBURG,

welcher 1235 geweiht worden ist, finden wir besonders am Taufstein lebhaft bewegte Figürchen, allerdings merkwürdig verdrückt und märchenhaft. Am Taufstein, wie am Grabmal des Stifters, Grafen Kurzibold (?) ist Laub des französischen Ueberganges zwischen 1175 und 1225 zu finden. Die Grabplatte ist mit demselben Hahnenfusslaub eingefasst, welches im Dom zu Magdeburg in einem inneren Thürbogenfelde, ferner im äusseren Thorbogen der Katharinenkirche zu Braunschweig, am Mittelportal der Notre Dame zu Paris und an den östlichen Chorschranken und dem Fürstenthor zu Bamberg vorkömmt und welches Wilars von Honecort in seinem Skizzenbuche an der grossen Stuhlwange und den Blattgesichtern zeichnet. Die Grabplatte in dem Dom zu Limburg ist wol kurz vor Fertigstellung des Domes angefertigt worden, und zwar von einem deutschen Bildhauer, der schon vor langen Jahren in Frankreich gewesen war.

Abb. 79.



Engel der Verkündigung an der Pfarrkirche zu Tholey.



Zu Laach befindet sich in der alten Abteikirche ein Grabmal des Stifters des Klosters. (Abbild. 80.) Eine frische, jugendliche Gestalt ruht auf einer Grabplatte. Das Antlitz hat etwas mädchenhaftes, jedenfalls ist es sehr gut erfunden und dargestellt. Eine Mütze bedeckt das Haupt, die Haare sind lang, im Nacken gleichmässig abgeschnitten, völlig ungekünstelt, der Natur entsprechend dargestellt. Die Linke zieht den Mantel über die Schulter, mit der Rechten hält er das Modell der Kirche. An seiner Linken hängt ein Schwert, ein Dolch und eine gefältelte Tasche. Das Gewand reicht knapp bis auf die Knöchel. Der Mantel ist noch kürzer. Die Falten des Gewandes sind schon so modellirt, als ob die Gestalt aufrecht stände, sie legen sich nicht der Grabplatte an. Die mit schön geformten Schuhen bekleideten Füsse ruhen auf einem Löwen und einem Adler. Der volle Reiz der Jugend ist über diese Gestalt ausgegossen, die fehlerlos von Meisterhand geformt ist. Die Zeitbestimmungen schwanken um hundert Jahre und doch ist das Alter ziemlich genau zu ermitteln. Der Stifter des Klosters soll Heinrich II., Pfalzgraf bei Rhein sein. Der Grundstein wurde 1093 gelegt. 1095 starb aber der Stifter und der Bau gerieth ins Stocken, bis sein Nachfolger 1112 den Entschluss fasste, das Werk fortzusetzen. 1156 wurde das Kloster geweiht. Dass dieses Grabmal aus keinem dieser Zeitabschnitte stammt, lehrt der Augenschein. Man hat dasselbe also erst später errichtet. Das Maasswerk, welches die Seiten des Hochgrabes schmückt, ist jedenfalls nicht vor 1220, vielleicht um 1260 entstanden. Aus dieser Zeit stammt auch die Gestalt auf der Grabplatte, da der Kleeblattbogen nebst Ziergiebel, welcher um den Kopf des Stifters auf der Grabplatte selbst angebracht ist, dieselben Formen aufweist. Der sechseckige Baldachin dagegen, welcher das ganze Grabmal überbaut, könnte aus der Zeit zwischen 1200

ABB.



GEDRUCKT UND VERLEGT VON ERNST WASMUTH A.-G. BERLIN

GRABMAL

des Pfalzgrafen Heinrich II. zu Laach.

und 1220 stammen; nicht früher, denn sämmtliche Profile daran sind frühgothisch, auch die barocken Rankenformen unter den Giebeln, die wir bis spät ins dreizehnte Jahrhundert noch an den Stuhlwangen finden. Die Kapitäle der kleinen Säulchen haben gothische Kelche und frühe Eckblätter. Die romanisch aussehenden Kapitäle der grossen Säulen dagegen entstammen nur anscheinend einer älteren Zeit, auch sie gehören der Zeit um 1200 an. Die Säulenschäfte, welche wol aus Kalksinther — wie zwei ähnliche in der Krypta zu Neuss — hergestellt sind, stehen nach innen geneigt und halten so ohne Anker den Schub der grossen Kleeblattbögen aus. Eine sehr geschickte und überlegte Konstruktion.

Es sei hier noch der Niederrhein angeschlossen. Wir begegnen am Niederrhein kaum einem Bildhauerwerk aus jener Zeit. Auch zu romanischer Zeit scheint die Bildnerei völlig vergessen gewesen zu sein oder ganz in den Windeln gelegen zu haben.

In Andernach finden wir an dem Südthor zwar eine meisterhafte Darstellung des Lammes mit zwei Engeln und in Köln an S. Cäcilien ein Rundbogenfeld mit drei Heiligen, aber damit scheint alles erschöpft zu sein. Eine überlieferte Kunst also besteht nicht. Das Ornament ist ebenfalls zu allermeist ohne Liebe und sehr ungeschickt behandelt. So auch zu frühgothischer Zeit. Nur in

MASTRICHT

an *S. Servatius* finden wir eine grosse bildnerische Unternehmung. An seiner Südseite hat man, den Formen nach um 1200, ein grossartig angelegtes Thor mit Vorhalle angebaut.

Ein mächtiges Spitzbogenthor ohne Mittelpfosten (Abbild. 81), reich mit Bildwerken geschmückt, führt in die Kirche.

An den Gewänden steht einerseits Maria mit dem Jesuskinde, rechts von Maria Johannes der Täufer, wie er Jesus im Jordan tauft, dann Johannes der Evangelist, der Lieblingsjünger Christi, zu äusserst ein Bischof — wol der heilige Servatius. Diesen Vertretern des neuen Bundes stehen am anderen Gewände gegenüber Abraham im Begriff Isaak zu opfern mit dem Engel über seiner Schulter, Moses mit den Gesetzestafeln, David mit der Harfe und nochmals Johannes der Täufer mit dem Lamm Gottes auf einer kreisrunden Scheibe im Arm. Sämmtliche Figuren stehen auf Symbolen.

Johannes der Täufer mit dem Lamm und die Jungfrau mit dem Kinde sind wahre Prachtstücke. Die Köpfe der Standbilder sind allerdings fast sämmtlich ergänzt, doch ist dies mit solchem Geschick geschehen, dass es kaum zu errathen ist. Ein mustergiltiges Beispiel von Wiederherstellung.

In den Bogenkehlen sind in den beiden äusseren Reihen die geistigen und leiblichen Vorfahren Christi, die Propheten und Könige Israels dargestellt. Dann folgt eine Reihe Männer mit Judenhüten, unter diesen einige mit den Melonenkappen der französischen Kunst des zwölften Jahrhunderts wie in Chartres. Auch sie gehören sicher noch zu den Vorfahren Christi, denn sie sitzen in denselben Ranken, welche

wol den Stammbaum darstellen sollen, wie die übrigen Figuren. Diese Ranken sind mit den rundlich gelappten Hahnenfussblättchen geschmückt, welchen wir um diese Zeit schon öfters begegnet sind.

Im Bogenfelde beginnt schon die unangenehme Vielheit in der Darstellung späterer Zeit sich geltend zu machen, der wir bisher nicht begegnet sind. Der geistliche Bauherr hat ersichtlich darauf bestanden, dass alle diese Darstellungen angebracht werden mussten und so sind unkünstlerisch Figürchen auf engem Raume zusammengepfercht, die kein Mensch die Geduld hat nach einander einzeln zu betrachten; das Auge gleitet ermüdet über das Ganze, das jedweder künstlerischer Gesammtwirkung entbehrt. Auch haben sich die Künstler meistens bei der Unzahl der Figürchen sehr gehen lassen und dieselben höchst untergeordnet entworfen und ausgeführt. Leider bleibt bis zu den spätgothischen Flügelaltären diese schlimme Gewohnheit bestehen — auch die begabteste Hand kann aus diesem Wirrwar keine Einheit, keine Uebersichtlichkeit, kein Kunstwerk schaffen.

Die völlige Laienoberherrschaft spricht aus diesem unglücklichen Vorgehen. Mit dem Erstarken der Zünfte konnten sich die einzelnen Künstler ausserhalb derselben nicht mehr behaupten. Sie mussten den Zünften beitreten — oder, da die Künstler überflüssig erschienen, so verdrängten die Baugewerkzünfte der Steinmetzen und Maurer die Baumeister und Bildhauer vollständig. Der kunstaltertümelnde Geistliche mit dem unzulänglichen Kunsthandwerker tritt bald nach 1300 an ihre Stelle, sie verderben die Gothik völlig und wenn auch zu spätgothischer Zeit hochbegabte Künstler wieder auftauchen, sie schaffen wol herrliche Theatereffecte — aber aus den handwerksmässig erstarrten und verderbten Formen, denen ebenso wenig, wie den späteren der Renaissance, irgend welch anderer Grund als der des Herkommens das Dasein schenkte, liess sich nichts mehr schaffen.

All diesem handwerksmässigen Unverstand, der sich rettungslos im schlimmen Kreise drehte, ein Ende zu machen, war das Hauptverdienst der Renaissance. — In

AACHEN

finden wir am Grasshause um 1260 die sieben Kurfürsten aufgestellt. Sie sind grässliche Missgeburten eines Steinmetzgesellen. Doch scheinen die neuen Ersatzmänner (die ursprünglichen Standbilder befinden sich im Museum daselbst) noch schlimmer als ihre Vorbilder zu sein.

In der Liebfrauenkirche zu

RURMOND

hat sich das Grabmal des Grafen Gerhard von Geldern und seiner Frau Margaretha erhalten, welche das Cisterzienserinnenkloster gestiftet hatten, dem diese Kirche gehörte. Auf einer hölzernen Tafel hat sich früher folgende Inschrift bei dem Grabmal befunden:*)

*) Bock, Rheinlands Baudenkmale.



PFORTE

... der Südseite ... S. Servatius ... Maastricht

„Obiit anno millesimo ducentesimo vigesimo nono, ipso die Beati Severi Episcopi Gerardus comes Gelriae et Zutphoniae, qui cum Margareta uxore sua ad instantiam matris suae Richardae de Nassovia, primae huius loci Abbatissae monasterium fundavit anno millesimo ducentesimo decimo octavo, ambo in hoc loco sepulti.“

(Es starb im Jahre 1229 am Tage des heil. Bischofs Severus Gerhard, Graf von Geldern und Zütphen, welcher mit Margaretha seiner Gattin, auf Bitten seiner Mutter, Richardis von Nassau, der ersten Aebtissin dieses Ortes, das Kloster gründete im Jahre 1218. Beide sind an diesem Orte begraben.)

Die Aebtissin-Mutter starb erst 1231. Es ist also anzunehmen, dass dieselbe das Grabmal ihren Kindern gesetzt hat — also um 1230. Dieser Zeit entsprechen auch die Säulchen und Kleeblattbögen am Sockel. Eher würde man nach diesen allein zu urtheilen geneigt sein, das Grabmal noch früher anzusetzen — um 1210 bis 1220. Vielleicht darf man daraus schliessen, dass der Bildhauer, der es entworfen hat, schon betagt war und noch die Formen seiner Jugend zeichnete. Das Grabmal erinnert in vieler Beziehung an das Heinrichs des Löwen und seiner Frau, ohne es irgendwie zu erreichen.

In Westfalen ist uns eine weitere Gruppe Bildwerke erhalten. Am Dom zu

MÜNSTER

sind in der Vorhalle des einen südlichen Kreuzflügels die Rückwand und die beiden Querwände mit Standbildern aus dem dreizehnten Jahrhundert geschmückt, von denen noch dreizehn Figuren vorhanden sind. Die Vorhalle ist mit sechs Kreuzgewölben überdeckt; drei in der Breite, zwei in der Tiefe, in der Mitte auf zwei Säulen ruhend. Davon sind die äusseren drei Gewölbe aus spätgothischer Zeit. In der Mitte führt ein zweitheiliges Thor in den Dom. Das Standbild am Mittelpfosten ist spätgothisch und ganz vorzüglich, aber die unter den beiden seitlichen Schildbögen stehenden Bildwerke stammen aus früher gothischer Zeit. Jedesmal vier Heilige stehen beiderseits über dem nach romanischer Weise verziertem Laubbande auf sohlenartigen Platten, die ziemlich ungeschickt ausgekragt sind. Sämmtliche Gestalten haben Heiligenscheine und tragen Bücher. — Nur die eine auf der rechten Seite vom Beschauer hält eine Tafel (eine Gesetzestafel?) in der einen Hand und weist mit der Rechten nach oben. Man möchte glauben, dass dies Moses sei und seine drei Genossen trotz des Heiligenscheines Propheten, das alte Testament verkörpernd. Auf der linken Seite dann vier Apostel, der neue Bund. Der eine von ihnen trägt einen Stab mit Knöpfen an den Enden in der Hand. Diese Bildwerke sind sehr altertümlich und, wenn auch fleissig und mit Liebe ausgeführt, keine besonderen Meisterwerke. Ihre Anordnung wirkt höchst malerisch und reich. An der linken Querwand schliesst sich diesen Bildwerken noch ein Heiliger an, dessen rechten Fuss ein knieender Mann auf seinen Nacken gestellt hat. Die entsprechende Gestalt der rechten Querseite ist nicht mehr erhalten.

ABB. 82a.



BISCHOF DIETRICH VON ISENBURG.

Dass diese Bildwerke gothischer Schule entsprossen sind, erweisen ihre Baldachine — von denen einige an die zu Landshut in Bayern gemahnen — und die Säulchen, welche zwischen den einzelnen Figuren angebracht sind. Diese Säulchen haben französische Hörnerkapitäle, von denen einige auch mit zierlichen französischen Uebergangslaub geschmückt sind. Auf diesen Säulchen sind eine Art Fialen aus runden Laternen aufgesetzt, die denen an den grossen Radkronleuchtern ähneln. Wenn diese Standbilder besondere Aufmerksamkeit nicht verdienen, so bieten sich uns in den vier verbleibenden Standbildern, je zwei an jeder Querwand, vollendete Meisterwerke einer zweiten jüngeren Künstlerhand dar.

An der rechten Querwand ist ein Bischof ohne Heiligenschein (Abbild. 82a) und ein junger Priester mit Heiligenschein, in der Linken eine Palme, in der Rechten anscheinend einen Rost tragend, dargestellt. (Abbild. 82b.) Der junge Priester ist daher wol der heilige Laurentius, der erstere höchst wahrscheinlich der Bischof und Bauherr Dietrich von Isenburg, welcher 1225 den Grundstein zur Kirche legte und 1226 starb. Denn diesen Grundstein trägt er anscheinend in seinen Händen nebst einem Spruchband mit folgender Inschrift: † Eligor . et . morior . opus . inchoo . festa . Marie . † Dedico . s t . anni . plures . sed . termin' . unu'. Es ist eine völlig richtig modellirte, höchst ansprechende Gestalt. Der junge Priester (Laurentius?) neben ihm ist aber ein Kabinetsstück ersten Ranges. Das

Antlitz ist vorzüglich gelungen, gelocktes Haar umgiebt dasselbe, allerdings so gestaltet, dass man zuerst versucht wäre, auf spätgothische Entstehung zu schliessen. Die Hände sind meisterhaft ausgearbeitet. Die des Bischofs erscheinen daneben auf den ersten Blick starr und ungeschickt, denn dass er seine bischöflichen Handschuhe trägt, sieht man erst bei genauerem Hinblicken. Weite Aermel hat des Priesters Gewand, das mit wenigen Mitteln, aber ohne jede Steifigkeit vorzüglich zur Darstellung gebracht ist. Unter ihm kniet eine kleinere bittende Priestergestalt, wol der Stifter. — An der linken Querwand entsprechen ihnen zwei ebenso vorzügliche Gestalten, ein Ritter und eine Frau. Der Ritter (Abbild. 83a) ist barhaupt ohne Heiligenschein; sein Obergewand reicht bis auf die Knöchel. Um die Hüften ist es durch einen Gürtel gehalten, mit der Linken fasst er das Schwert. Der Mantel lässt die ganze Gestalt frei und fällt hinten glatt herunter. In der Rechten hat er vielleicht ein Kirchenmodell getragen und wäre somit im Gegensatz zu dem Bischof, welcher nur den Grundstein gelegt hat, der Stifter des Neubaues. Mit den allereinfachsten Mitteln ist auch hier in tadelloser Gestaltung eine grossartige Wirkung erzielt.

Neben ihm steht eine Frauengestalt, in der Rechten eine vasenartige Büchse tragend, wol Magdalena. (Abbild. 83b.) Ihre Gewandung wie ihre ganze Stellung macht einen höchst malerischen Eindruck bei zwanglosester

Abb. 82b.



Der heilige Laurentius.

Abb. 83a



Ein Ritter.

Meisterschaft über alle Einzelheiten wie über das Ganze.

Dass diese vier Gestalten nicht so geschätzt werden, als sie es verdienen, daran dürften ihre Genossen Schuld haben, die jedem Eintretenden zuerst in die Augen fallen. Es gehört schon ganz besondere Aufmerksamkeit dazu, diese sich von den Querwänden, wegen der geringen Beleuchtung und der mit den Wänden übereinstimmenden gelblichen Färbung, kaum loslösenden Bildwerke genauer in Augenschein zu nehmen. Wie die der Rückwand, so entstammen auch die Meisterwerke der Querwände gothischer Schule, doch sind sie ersichtlich aus späterer Zeit. Da die der Rückwand wol nicht vor 1225, dem Anfange des Baues, entstanden sein können, so mögen die der Querwände vielleicht ~~um 1261~~ nach 1220, dem Todesjahre des Bischofs, entstanden sein. Dafür spricht ihre Fassung. Sie stehen sogar in „schlanken Blendarkaden“, die ihnen jedoch keinerlei Zwang angethan haben. Selbstbewusst füllen sie dieselben aus und greifen über die Säulchen über, wo es dem Künstler erforderlich erschien. Die Ansicht, dass die Architektur der frühgothischen Zeit den Bildwerken Zwang angethan hätte, haben wir bisher nirgends bestätigt gefunden. Diese Säulchen gleichen merkwürdig denen des Kreuzganges der Abteikirche zu Maria-Laach.

Der Thorsturz scheint aus der Zeit der Bildwerke der Rückwand zu stammen; links ist die Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande dargestellt, ferner die Darbringung im Tempel – rechts wol der Sturz des Saulus vom

Pferde auf dem Wege nach Damaskus und eine Darstellung, in der anscheinend ein Todter in ein Haus getragen wird. Die Darstellungen sind theilweis stark verletzt, daher schwer zu beurteilen. Aber sie sind tief ausgegründet — alle Gestalten voll ausgebildet und von grosser Gestaltungskraft zeugend. Darüber ist ein thronender Christus, ebenfalls voll ausgearbeitet, angebracht. Die Basen und Deckplatten der beiden Mittelsäulen der Halle sind die richtige frühgothische Kunst der Notre Dame zu Paris.

Durchwandert man den Dom, so bleibt kein Zweifel, dass derselbe — sämmtliche Kapellen abgerechnet — aus einem Gusse frühgothisch entstanden ist. Doch sind die Gewölbe seines östlichen Kreuzschiffes, wie der Vierung, keine nordfranzösischen, sondern solche aus dem damals englischen Südwestfrankreich, wie wir sie in Poitiers, Fontfroide, in der N. D. de la Coulture zu Le Mans u. s. w. finden. Dazu stimmt auch die weite Spannung der Achsen und die Art der Fensteranordnung. Die einschiffigen romanischen Kirchen von Angoulême, Fontevrault und verwandte sind seine Vorbilder. Zu Assisi in S. Francesco finden wir ähnliche Schule, das Vasari bekanntlich einem Deutschen Jacopo Tedesco zuschreibt. Thode hat diesen Jacopo in das Reich der Fabeln verwiesen. Zwingend ist seine Beweisführung nicht, selbst wenn sie Enlart daraufhin in seinen „Origines françaises de l'art gothique en Italie“ als völlig erwiesen annimmt. Jedenfalls sehen wir hier einen Deutschen derselben Richtung folgen. In der Vierung sind noch die

Abb. 83b



Maria Magdalena.

Abb. 84.



Vorhalle am Dom
zu Paderborn.

vier Evangelisten aus jener Zeit vorhanden, aber sie sind so übermalt und bei der Dunkelheit, in die das unangenehme Dunkelgrün den Dom hüllt, schwer zu beurteilen. Doch scheinen sie nicht ungeschickt entworfen zu sein. Sie stehen auf frühgothischen Kragsteinen.

Im benachbarten

OSNABRÜCK

sollen zwar nach Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Seite 52, Bildwerke des dreizehnten Jahrhunderts in der südlichen Vorhalle vorhanden sein, die er folgendermaassen genau beschreibt:

„Freier noch, bei ähnlichem Charakter (wie zu Münster) erscheinen die etwa gleichzeitig entstandenen Skulpturen am Portale der südlichen Vorhalle des Domes zu Osnabrück; die Statue der Madonna am Mittelpfeiler, acht Statuen von Heiligen, Fürsten und Bischöfen so wie das Relief im Bogenfeld, welches Christus am Kreuze zwischen zwei Engeln darstellt. . . .“

Es sind aber weder solche Bildwerke vorhanden, noch vorhanden gewesen, noch besteht überhaupt eine südliche Vorhalle am Dom. Aber nicht blos Bode — auch Bädecker (Springer?) beschreibt sie und datirt sie sogar um 1220!

Am Dom zu

MINDEN

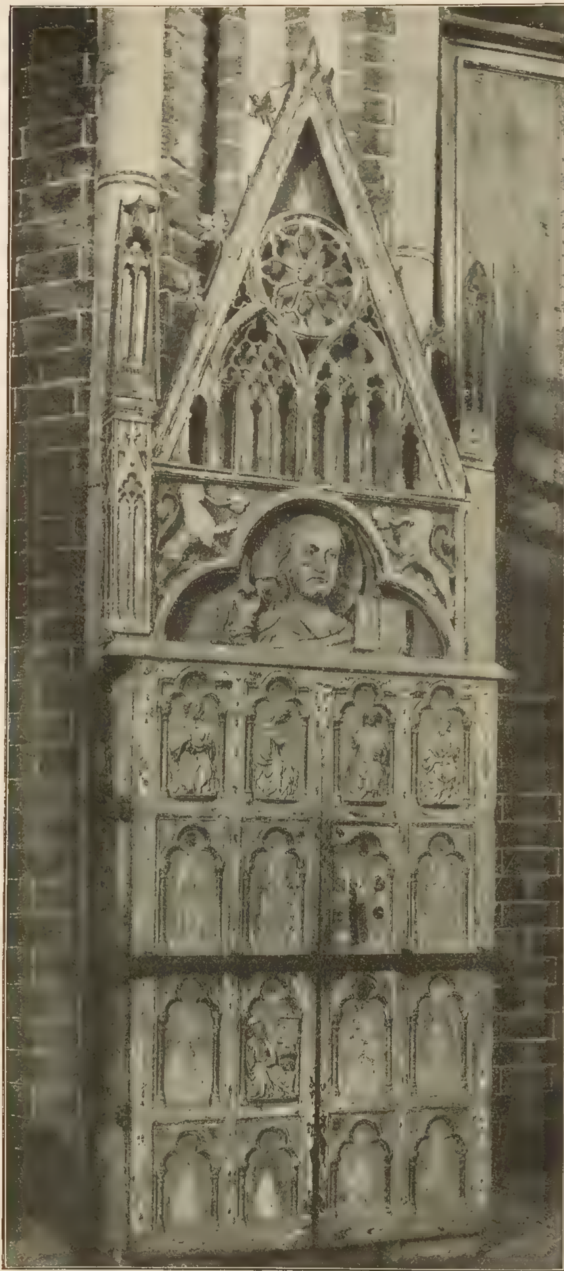
sind frühe Bildwerke vorhanden — allerdings von geringer Bedeutung. An der Nordseite ist an einem Thor eine sitzende Mariengestalt mit dem Kinde erhalten und zwei Standbilder vor den Strebepfeilern. Letztere gleichen, wie die sie bekrönenden Fialen, fast völlig denen an der Südseite des Domes zu Halberstadt, so zwar, dass man versucht ist, auf dieselbe Hand zu schliessen. Diese Bildwerke sehen durchaus französisch aus, ihre Sockel haben sogar die Schlitze, wie man sie an ebensolchen Stellen an der Notre Dame von Paris findet. Ausserdem sehen sie so dilettantisch aus, dass wol der Baumeister ihr Urheber ist. An der Südseite ist noch ein kleines Thor mit den thörichten und klugen Jungfrauen in den Bogenkehlen vorhanden. Diese sind ebenfalls keine besonderen Leistungen. Aber das Laub, welches die anderen Kehlen schmückt, ist von liebenswürdigster Vollendung. In der Halle des alten Thurmes sind am Sturz Christus als Weltenrichter, ihm zur Seite Maria und Johannes und die übrigen Apostel aus etwas früherer Zeit — doch ebenfalls gothischer Schule entsprossen — und die Kirche und Synagoge dargestellt. Irgend welche künstlerische Bedeutung haben sie nicht. Zu

PADERBORN

finden wir in der südlichen Vorhalle am Dom ein mit Bildwerken reich ausgestattetes sehr schön entworfenes Thor. (Abbild. 84.) Die Vorhalle ist zwar romanisch, aber das Portal wie der Dom sind frühgothisch, der Dom allerdings von späteren Formen als das Thor, so dass man annehmen muss, das Thor ist noch zur Zeit des romanischen Domes an Stelle eines romanischen Thores eingesetzt worden und ist später bei Erneuerung des Domes einschliesslich seiner Vorhalle stehen geblieben. Es stammt aus der Zeit um 1220.

Am Mittelpfosten steht die Jungfrau mit dem Kinde, im Bogenfelde darüber zwei fliegende Engel, in schräger Lage etwas steif gezeichnet. An den Gewänden stehen Heilige — ebenso je einer auf den Thürflügeln. Diese Gestalten sind alle wenig hervorragend, dafür ist aber das reiche Laubwerk und die Architektur sehr geschickt entworfen und mit grossem Verständnis ausgeführt. Von besonderem Interesse sind die Thurmaufbauten der Baldachine, weil sie uns die Helmspitzen achteckiger

Abb. 85.



Schrank in Doberan.

Thürme aus jener Zeit zeigen, die so selten erhalten sind. In

DORTMUND

finden sich in der Marienkirche zwei schöne frühgothische Darstellungen der Jungfrau mit dem Kinde, die eine aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, die andere aus der Mitte desselben. Die ältere sitzt auf einen Sessel mit vier gedrehten Eckpfosten von frühgothischer Profilirung, die jüngere auf einer Steinbank. Sie geben eine Vorstellung wie die vielen ähnlichen Darstellungen aus jener Zeit, welche nur in Trümmern auf uns gekommen sind, ausgesehen haben.

Weiter ist in

DOBERAN

ein geschnitzter Schrank vorhanden (Abbild. 85), dessen Thüren mit reizvollen, sitzenden Relieffigürchen ausgestattet waren. Fünf davon haben sich noch erhalten, darunter Christus, seine Mutter, Petrus und Paulus.

Die Gesichter sehen durchaus französich aus. Die schwierige Darstellung sitzender Gestalten ist vorzüglich gelungen und die

Gewänder sind mit zierlichem, klarem Faltenwurfe von Meisterhand angeordnet. Es sind ware Kleinode der Holzbildhauerkunst, fast einzig in ihrer Art, denn frühgothische Holzfiguren sind wenig bekannt in Deutschland. Sie zeigen, auf welch hoher Stufe die Künstler der Frühzeit auch in diesem Zweige der Bildhauerkunst gegenüber den Kunsthandwerkern der hochgothischen Zeit standen, deren Erzeugnisse, ebenso abstossend wie ermüdend, in unseren Museen als die Vertreter der Gothik dargeboten werden.

Die Art der Kleeblattbögen und der Säulchen, welche die Darstellungen umrahmen, lassen auf die Zeit um 1250 schliessen.

Dies wären die hervorragenden Bildwerke frühgothischer Zeit im Norden Deutschlands.

WIMPFEN IM THAL.

In Süddeutschland ist uns in Wimpfen im Thal bei Heilbronn eine Kirche mit ihrem Bildschmucke erhalten, deren Entstehungszeit wol verbürgt ist. In Burchards de Hallis Chronicon*) erzählt dieser Dechant, dass sein Vorgänger Richard von Ditensheim zwischen 1261 und 1278 die alte baufällige Kirche abbrechen und neu erbauen liess: Monasterium. . . . prae nimia vetustate ruinosum . . ., diruit accitoque peritissimo Architectoriae artis Latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno Basilicam ex sectis Lapidibus construi jubet: idem vero artifex mirabilis Architecturae Basilicam ijconis Sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam, Fenestras et Columnas ad instar anaglici operis multo sudore et sumptuosis fecerat expensis, sicut usque hodie in praesens humano Visui apparet: Populis itaque undique advenientibus, mirantur tam opus egregium, Laudant artificem, venerantur DEI servum Richardum etc.

(Die Kirche . . . wegen allzu grossen Alters baufällig, riss er ab, und nachdem er einen in der Baukunst höchst erfahrenen Latomus herbei geholt hatte, welcher damals gerade aus der Stadt Paris, in Francien gelegen, gekommen war, befahl er die Basilika aus Hausteinen nach französischer Bauweise zu errichten. Dieser Künstler aber führte das wunderbare Bauwerk der Basilika, welche mit Bildwerken der Heiligen innen und aussen aufs reichste verziert war, die Fenster und die Säulen ebenfalls mit Bildhauerarbeiten geschmückt, mit grossem Bemühen und aufwändigen Mitteln so wie sie bis heute noch dem menschlichen Auge sich darbietet, auf. Die daher von allen Seiten herbeiströmenden Leute bewundern dies so vorzügliche Werk, loben den Künstler, verehren den Diener Gottes, Richard u. s. w.)

Wir wissen also ganz genau, welche Formen der Baukunst man in Deutschland, wie in Paris, in der Zeit von 1261—78 zeichnete, welches Laub man modellirte, wie die Baldachine beschaffen waren und wie die Bildwerke aussahen. Jedenfalls waren die Formen anderer deutscher Baumeister und Bildhauer in

*) Bei Schannat, Vindemiae litterariae II p. 59.

Abb. 86.



Ostansicht der Stiftskirche
zu Wimpfen im Thal.

Deutschland um diese Zeit nicht *fortgeschrittener* als die des Wimpfener Baumeisters, da in Paris die Entwicklung der Gothik sicher den anderen Ländern um diese Zeit noch voraus war. Die Zeitstellung der Wimpfener Formen bekräftigt unwiderleglichst, dass die Bamberger Baldachine, Hörnerkapitäle, Kragsteine und die an so starken Säulen angearbeiteten Standbilder des Ostthores nicht zur selben Zeit oder gar später

als in Wimpfen entstanden sein können, sie bestätigen ferner, dass auch die Magdeburger thörichten und klugen Jungfrauen nicht erst dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts angehören können. —

Als die ältesten Bildwerke dürfte man in Wimpfen diejenigen zu betrachten haben, welche aussen den Chor schmücken, sowol in den Nischen der Strebepfeiler, wie in den Fialen, welche jene bekrönen. Diese Figuren müssen bei Aufführung des Rohbaues fertig gestellt worden sein, zum mindesten aber bei dem Abrüsten desselben. Denn sie stehen so hoch, dass ihr nachträgliches Aufbringen grosse Kosten und Schwierigkeiten verursacht hätte. Bei einigen scheint es überhaupt unmöglich, sie nachträglich in die Tabernakel einzubringen. Man ist zwar fast allgemein der Ansicht, dass im Mittelalter die Bildwerke immer zu gleicher Zeit mit dem übrigen Rohbau versetzt worden seien; der Beweis wird aber schwer zu erbringen sein, häufig liegt die nachträgliche Aufstellung auf der Hand. Uebrigens begegnen wir hier auch zum ersten Mal Bildwerken in Tabernakeln. Wie hinfällig also die von Semper erfundene Theorie ist, dass die gothischen Standbilder, deren besonders charakteristische Merkmale er allerdings in den mumienhaften Figuren der Westansicht der Kathedrale zu Chartres erblickt, deswegen so lang gezogen worden wären, weil solches durch die schlanken Blendarkaden benöthigt gewesen wäre! In Deutschland stehen die frühgothischen Figuren fast nie in „schlanken Blendarkaden". Sie sind auch nie besonders lang gestreckt. Es ist aber anscheinend eine so bestrickende Redensart, dass sie beständig wiederholt wird; ebenso jene ganz irrige Behauptung, dass die gothische Baukunst der Malerei und Bildhauerkunst keinen Platz mehr gelassen habe zur Bethätigung und dass dadurch diese beiden Künste verkümmert wären.

Abb. 86a.



Der heilige Stephanus in der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal.

Diese Figuren um den Wimpfener Chor sind nicht von besonderer Bedeutung; sie sind auch in den beträchtlichen Höhen schwer zu beurteilen.

Am südlichsten Chorstrebepfeiler steht der Erzengel Michael, wie er den Drachen ersticht, darüber ein Bischof, welcher die beste Schöpfung dieser Chorstandbilder ist. Am nächsten Strebepfeiler ist nur die Figur unten noch erhalten, ein Ritter mit Maschenhemd, langem Uebergewand und Schild. Am nächsten nördlichen Strebepfeiler steht unten ein Mönch (?) mit einem belaubten Baum, darüber Johannes der Täufer. Während die vorgenannten Bildwerke stark rundliche Köpfe und

Abb. 87.



Maria mit dem Kinde in der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal.

breite Gewandflächen aufweisen, hat Johannes der Täufer schon das knochige unangenehme Gesicht und die tiefeingerissenen harten Falten, wie sie alle übrigen Figuren, am unangenehmsten aber die des Südthores zeigen. Daselbst steht am Mittelpfeiler die Jungfrau mit dem Kinde. Aussen an dem Pfeiler zu ihrer Rechten Petrus, zur Linken Paulus. In der Laibung neben Petrus, ein Mann barhaupt in langem Gewande; neben ihm eine Jungfrau mit einem Kranz Rosen im Haar und in der Hand anscheinend eine Palme, auf der anderen Seite eine Frauengestalt mit faltenreichem Kopftuch und einem Buch in der Hand; neben ihr ein Mann mit einer Krone auf dem Haupt. Petrus und Paulus haben die Oberlippe in der Art der Standbilder von der Rheimser Westfront halb ausrasirt, sehen aber sehr unschön aus. Im Spitzbogenfeld ist die Kreuzigung dargestellt; Christus am Kreuz, darunter die Kirche mit Kelch und Banner und die Synagoge mit zerbrochenem Banner, verbundenen Augen und heruntergestürzter Krone. Dann Maria und Johannes und zu äusserst zwei kleine betende Gestalten, wol die Stifter. Oberhalb des Kreuzes schweben zwei Engel. Christus, Maria und Johannes sind höchst unangenehm in ihren übertriebenen Stellungen. In den beiden Bogenlaibungen sind die kleinen Standbilder der zwölf Apostel angebracht. Auf der Giebelkreuzblume und auf den beiden Fialen sind noch drei kleine Figuren als Bekrönungen verwendet und weiter oben im Giebel war eine Blendgallerie mit Bildwerken besetzt. Alles wenig erfreuliche Arbeiten.

Besser geglückt sind diejenigen innen um den Chor. Zwar sind die Gesichter auch nicht besonders angenehm, aber schon die beiden ersten Standbilder, zur Linken wol Melchisedek (ein König, mit beiden Händen einen Kelch darbringend) und ein Bischof, in der Linken ein Buch und mit der Rechten segnend, haben schön und breit behandelte Gewänder. Dann folgt rechts ein junger Geistlicher mit einem Buch in der Rechten und einer Palme in der Linken, wol Stephanus, der in seiner einfachen Gestaltung, mit jungem vollem Gesicht, fromm nach dem Hochaltar blickend, eine ganz gute Leistung ist. (Abbild. 86a.) Die Muttergottes mit dem Kinde ihm gegenüber

Wimpfen

ist eine grosse schlanke Gestalt, die trotz unschönem Gesicht mit grosser Eleganz, wenn auch ohne die kräftige und so einfache Behandlung des Stephanus, gearbeitet ist. (Abbild. 87.) Der Baldachin über ihr ist der reichste. Die anderen sind allerdings ebenfalls mit prunkvollen Thurm- und Choraufbauten ausgestattet, hier aber ist Christus als Weltenrichter, mit einem Schwert aus seinem Munde gehend, rechts und links Maria und Johannes fürbittend, darauf dargestellt. Während der auf Stephanus folgende Thomas wieder recht unangenehm gearbeitet ist, folgt auf Maria ein Mönch mit geschorenem Haupte, schwarzem Obergewande und weissem Untergewande, die beiden Hände um eine kleine Glocke gefaltet und über dem rechten Arm ein Buch in einer Tasche hängend, von vollendeter Nachahmung der Natur. (Abbild. 88.) Allerdings macht dieses Standbild einen wenig religiösen Eindruck, es könnte in jedem modernen Schaufenster voll profaner Figuren stehen, so realistisch ist es gearbeitet. Wahrscheinlich stellt es den hl. Antonius den Einsiedler dar. Die beiden letzten Standbilder sind ebenfalls Mönchsgestalten, der hl. Franz von Assisi (Abbild. 88a) und der hl. Bernhard von Clairvaux (Abbild. 88b), doch nicht von der Vollendung des ersten zur Linken. Diese Figuren innen um den Chor sind sämmtlich sehr schlank, trotzdem sie nicht in Nischen stehen, während die aussen in den Nischen stehenden Standbilder ihnen gegenüber kurz und gedrungen sind.

Abb. 88.



S. Antonius der Einsiedler in der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal.

Wenn wir hier einen Baumeister vor uns haben, welcher urkundlich grade aus Paris gekommen war, so kann man die Frage aufwerfen, ob denn auch sein Bildhauer deswegen französische Schule genossen haben müsse? Diese Frage lässt sich allerdings schwer beantworten. Doch wie ich schon anderwärts*) nachgewiesen habe, waren die Baumeister im Mittelalter mehr der Bildhauerkunst mächtig als heutzutage. Wir begegnen wol manchmal der besonderen Bezeichnung sculptor, aber so selten, dass man anzunehmen gezwungen ist, die Bildhauer haben Steinmetzen schlankweg geheissen; nicht Steinmetzmeister oder Steinmetzgesell oder Diener, sondern Steinmetz kurzweg. So nennt sich der Bildhauer Ertle der meisterhaften Renaissance - Grabmäler im Magdeburger Dom nur Steinmetz: „Bastian Ertle Steinmetz — 1610“. So auch die Bildhauer der Chorschranken von Notre Dame zu Paris. Die an denselben befindliche Inschrift lautet: C'est maistre Jehan Ravy Masson

*) Hasak, Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Berlin. Ernst & Sohn.

de nostre Dame par l'espace de XXVI ans qui commenca ces nouvelles histoires et Jehan le Bouteiller son nepvev les a parfaictes en l'an MCCClj. (Meister Johann Ravy, Bildhauer der Notre Dame während 26 Jahren, begann diese neuen Darstellungen und Johann le Bouteiller, sein Neffe, hat sie im Jahre 1351 vollendet.)

Abb. 88a.



Der heilige Franz von Assisi.

Abb. 88b.



Der heilige Bernhard von Clairvaux.

Auch der Wortlaut der oben angeführten Urkunde lässt kaum eine andere Deutung zu. Warum — wenn latomus den Baumeister bedeutet, warum noch die überflüssige Hervorhebung, dass er ein in der Kunst der Architektur sehr erfahrener Baumeister war. Doch wir kommen noch eingehender auf die Schöpfer dieser mittelalterlichen Bildhauerwerke zurück. Die Bildwerke bestechen auch den Laien, den Bauherrn eher, als Bauzeichnungen, jedenfalls kann sich der Künstler vorher besser mit solchen einführen als mit Zeichnungen. Als Bildhauer hat sich dem Nachfolger des Richard von Dietensheim der Baumeister am meisten eingeprägt. Die Figuren sehen obendrein in ihrer Mehrzahl recht dilettantenhaft aus. Das Naturlaub an den Kragsteinen und Kapitälen aber, welches ausgehende Frühgothik darstellt — hin und wieder sind noch Hörner verwandt, häufig das Laub aber schon ganz naturalistisch lose angeheftet — ist sicher französischer Herkunft. Man wird daher auch bei den Figuren wol nicht fehlgehen, wenn man ebenfalls französische Schulung annimmt.

In der protestantischen Pfarrkirche zu Wimpfen auf dem Berge finden sich übrigens merkwürdigerweise im frühgothischen Chor zwei Engel als Maasswerkfüllungen, mit denselben so absonderlich welligen Gewandsäumen, wie sie die im Chor zu Magdeburg eingemauerten Jungfrauen aus dem alten Dom zeigen.

Wir kommen nun zu dem stolzesten Bau deutscher Frühgothik, dem Strassburger Münster. (Abbild. 89.)

Abb. 89.



Das Münster zu Straßburg

Die Zeitstellung seiner Westansicht ist durch folgende Inschrift verbürgt, welche sich früher über einer Pforte des Münsters befand: „Anno Domini MCCLXXVII

Abb. 90.



Die Thore im Südkreuz des Münsters
zu Strassburg.

in die beati Urbani hoc gloriosum opus inchoavit magister Erwinus de Steinbach".*) (Im Jahre des Herrn 1277 am Tage des heil. Urban fing diesen glorreichen Bau Magister Erwin von Steinbach an.)

Die Bildwerke der unteren Theile dieser Westansicht sind also ziemlich gleichaltrig mit denen zu Wimpfen. Und doch welch abgründiger Unterschied zwischen beiden. Zu Wimpfen eine recht handwerksmässige Bildhauerkunst, die sich nur in drei oder vier Standbildern über die Mittelmässigkeit erhebt und von denen nur zwei als vollendete Werke gelobt werden können, hier in Strassburg eine überwältigende Anzahl unerreichter Meisterwerke — und zwar durchaus deutsche Meisterwerke, die von französischer Schulung so wenig verrathen, wie das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Frau Mathilde zu Braunschweig oder die thörichten und klugen Jungfrauen zu Magdeburg.

*) Strassburg und seine Bauten. S. 146. Daselbst steht irrtümlich 1272.

Strassburg

Diese Bildhauerwerke der Westfront stehen auf den Schultern früherer Werke an diesem Münster. Schon das Schiff zeigt ältere Formen als die Westansicht. Ueber seine beiden Baumeister hat sich folgende Urkunde*) vom 2. November 1276 erhalten:

„Notum sit omnibus tam presentibus quam futuris presentis cedule inspectoribus quod ego Heilika relicta quondam magistri Rudolfi senioris magistri fabrice ecclesie Argentinensis bona mea subscripta, in quibus Johanni filio meo successi, in talem redigo servitutem, quod ex nunc in perpetuum eorundem bonorum possessores, in quos eadem bona quocunque titulo translata fuerint, dabunt et assignabunt quocunque casu contingente et in omnem eventum decem solidos denariorum Argentine usualium distribuendos presentibus in choro ecclesie Argentinensis in anniversario predicti magistri Rudolfi."

Man wird nicht fehl gehen, den Bau dieses Baumeisters Rudolf senior um 1250 anzusetzen, sei es, dass er ein Jahrzehnt vorher oder nachher entstanden ist. Die Formen des Schiffes weisen auf die Zeit vor 1250. Hierzu stimmt auch die Eintragung im Wolthäterbuche des Münsters: item Rudolfus magister operis obiit, dedit unum bantzier et gladium. Nach Schultz ist diese Eintragung zwischen 1244 und 51 geschehen. Ebenso stimmt hierzu die Anmerkung in einem Lectionarium (jetzt zu Wolfenbüttel): „Anno domini MCCLXXV. id. sept. vigilia nativitatis beatae virginis completa est structura

*) Schultz in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, neue Folge Bd. 9, Heft 4, Seite 715 u. flgde.

Abb. 91.



Standbild der „Kirche".

Abb. 92



Standbild der „Synagoge".

media testudinum superiorum et tocius fabrice praeter turres anteriores ecclesie Argentinensis . . . ."*), welche demnach wol dem jüngeren Baumeister Rudolf zuzuschreiben sind.

Die Kreuzflügel aber weisen noch ältere Formen auf. (Abbild. 90.) Und an dem südlichen Kreuzflügel stehen zwei Standbilder der Kirche (Abbild. 91) und der Synagoge (Abbild. 92), welche den Gipfel der gesammten deutschen Bildhauerkunst im dreizehnten Jahrhundert darstellen, wenn man sie nicht überhaupt als die vorzüglichsten Leistungen der gesammten gothischen Bildhauerkunst ansprechen darf.

Allerdings sind diese beiden Standbilder nicht gleichzeitig mit den beiden Thoren daselbst aufgestellt worden. Sie sind, wie der Augenschein lehrt, nachträglich angefügt. Die Säulchen, auf welchen sie stehen, haben niedrige, frühgothische Basen, während die der Laibungssäulchen hoch altertümlich gezeichnet sind. Der Kreuzflügel an sich ist seinen Formen nach vielleicht um 1200 aufgeführt worden. An den Laibungssäulchen waren früher die Standbilder der Apostel angebracht. Dieselben sind in der Revolution zerstört worden. Auf einem Spruchband, das der eine Apostel, wol Paulus, trug, hat folgende Inschrift gestanden: „Gra(tia) divinae pietatis adesto Savinae de petra dura p(er) quam sum facta figura." Aus dieser Inschrift ist die Sage entstanden, dass Sabina, die Tochter Erwins von Steinbach, diese Figuren geschaffen habe.

Wie diese Apostel aussahen, weiss man nicht, aber wenn die jetzt noch vorhandenen Basen den Säulchen angehören, an die sie einstens angearbeitet waren, so stammten diese Apostelstandbilder aus einer viel früheren Zeit

1 Pertz, S. S. XVII, 90.

als die „Kirche“ und die „Synagoge“; und Savina kann die letzteren nicht geschaffen haben. Aber eine Tochter Erwins kommt hier überhaupt nicht in Betracht, denn wenn Erwin selbst 1277 schon eine erwachsene Tochter gehabt hätte, welche Bildhauerin war, so können doch um 1277 weder diese Säulchen noch die Baldachine geschaffen sein. Die Baugeschichte der beregten Theile des Münsters liegt ganz klar vor Augen. Der Kreuzflügel stammt seinen Formen nach aus der Zeit um 1200, das Langschiff aus demselben Grunde um 1250. Der grosse Brand, welcher zu Erwins Zeiten 1298 das Dach zerstörte, hat dann weiter nichts als das Dach, die Geländer und viele Fialen, vielleicht auch den Vierungsthurm vernichtet, nur diese sind später neu hergestellt worden — alles andere hat den grossen Brand unverändert überstanden.

Diese beiden herrlichsten aller Werke, die Kirche und die Synagoge, werden aus der Zeit des älteren Baumeisters Rudolf stammen, aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts. Sie sind in ihrer Erscheinung gleichaltrig mit den thörichten und klugen Jungfrauen zu Magdeburg. Und doch welch ein unermesslicher Unterschied auch zwischen den liebenswürdigen Schöpfungen zu Magdeburg und diesen beiden Meisterwerken. Derselbe Unterschied, der zwischen jungen, unerfahrenen Mädchen ohne besondere Gedankenfülle und ohne die Reife des Lebens mit seinen Erfahrungen einerseits besteht und zwischen Frauen von vollendeter, geistiger Bildung, deren Seele die Schule des Lebens genossen hat, dieser selbe Unterschied herrscht zwischen den Magdeburger Jungfrauen und diesen Strassburger Schöpfungen allerersten Ranges — und zwar im Entwurf, wie in den Formen, wie in der Technik. Und trotz alledem wird man die Empfindung nicht los, dass ein geistiges Band zwischen beiden besteht, dass der Magdeburger Bildhauer hier seine Kunst erlernt hat, dass er aber ein leichtschaffendes Talent war, welches an die Grösse und Hoheit seines Meisters nicht heranreichte. Auch die dünnen Gewänder der Jungfrauen zu Magdeburg und der Kirche und Synagoge am Bamberger Dom treten hier am Südflügel auf. Kirche und Synagoge und die Figuren der beiden Bogenfelder tragen dieselben leichten Kleider mit dem dünnen zierlichen Gefältel. Diese Uebereinstimmung in der Gewandung ist ein weiterer Beweis, dass die Zeitstellung, die bei allen drei Bauten selbstständig aus den Formen und Geschehnissen ermittelt ist, richtig angenommen wurde. Alle drei Bauten sind um dieselbe frühe Zeit des dreizehnten Jahrhunderts entstanden. —

So verschieden auf den ersten Blick alle Bildwerke untereinander sind, Kirche und Synagoge einerseits und jedes der beiden Bogenfelder andererseits, so findet man bei genauerem Hinblicken doch so grosse Uebereinstimmung, dass, wenn nicht *eine* Hand, so doch ein Atelier sie sicher geschaffen hat. Damit stimmt dann auch der Augenschein überein, dass das Bogenfeld mit der Grablegung Mariens (Abbild. 93) ebenfalls nachträglich eingesetzt worden ist, wie die Gestalten der Kirche und Synagoge. Ebenso wird es sich auch mit dem zweiten Bogenfelde — der Krönung Mariens (Abbild. 94) — verhalten, wenn auch dort das nachträgliche Einsetzen nicht mehr so augenfällig ist. Bei allen Bildwerken sind, wie angeführt, die gleichen

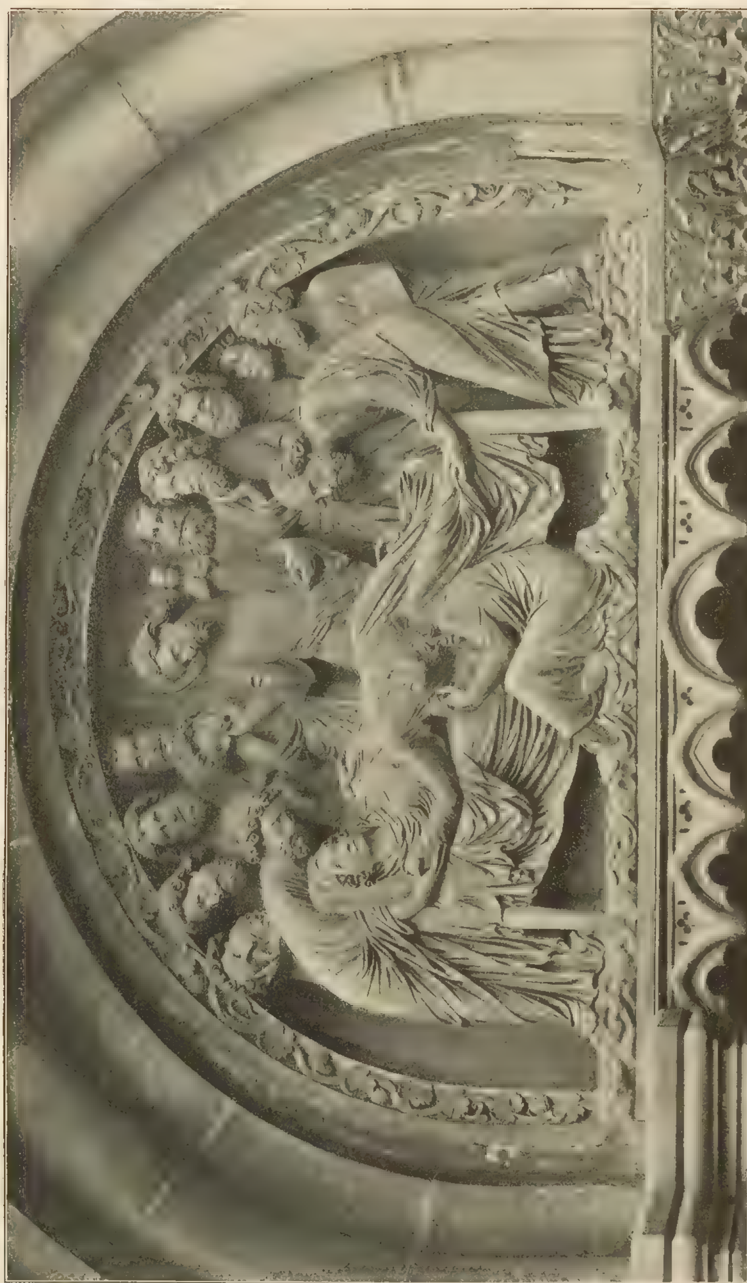


Abb 93.

Grablegung Mariens
Bogenfeld am Südkreuz des Münsters
zu Strassburg.



Abb. 94. Die Krönung Mariens.

Abb. 95.



Engelspfeiler.

dünnen Gewänder verwendet, und die Behandlung ist so genau dieselbe, dass man z. B. dieselben Falten über dem rechten Arm der Kirche zu erblicken meint, welche der linke Apostel bei der Grablegung an seinem Tuche aufweist. Andererseits sind bei der Krönung die Kleider von Christus und Maria nach unten in derselben absonderlichen Art eng an die Beine angeschmiegt, wie es bei dem Standbild der Synagoge auffällt, die ausserdem der gekrönten Gottesmutter sehr ähnelt. Nur *ein* Atelier oder *eine* Hand kann eine solche augenfällige Absonderlichkeit wiederholen. Doch erscheint der Kopf Christi, vielleicht auch der Mariens in dem Krönungsbogenfelde abweichend gestaltet. Beide sehen jedoch durchaus mittelalterlich aus und sind keinem Hammerschlag oder Steinwurf bei der „grossen“ Revolution zum Opfer gefallen, wie der König Salomo, welcher unten am Mittelpfeiler zwischen der Kirche und Synagoge sitzt. Auch das Brustbild Christi darüber ist modern, ebenso die beiden Frauen des salomonischen Urtheils unter Salomo, ebenso die Kapitäle unter der Kirche und Synagoge. Auch die Baldachine sind im Empire-Stil erneut.

Was nun die beiden Standbilder der Kirche und Synagoge anbetrifft, so können Worte schwerlich die Vollendung dieser Werke zum Ausdruck bringen. Zwei schlanke, stolz gewachsene Frauengestalten in einfachen, dünnen, langen Gewändern, welche die Körper völlig in aller Züchtigkeit durchblicken lassen, — die Kirche noch mit einem Mantel aus ebenso dünnem Stoffe angethan —, stehen sie hochaufgerichtet zu beiden Seiten der zwei Kirchenthore. Die Kirche ist mit dem Oberkörper und noch mehr mit dem Kopf der Synagoge zugewandt; diese kehrt ihrerseits ihr Haupt, dessen Augen mit einer Binde verhüllt sind, von ihr ab. Die Kirche blickt ihre Gegnerin vorwurfsvoll erwartend an, ob sie sich nicht ihrer Verstocktheit entschlagen werde. Aber letztere zeigt in ihrem schönen Antlitze

Abb. 95a.



Standbild am Engelspfeiler.

keinerlei Regung des Insichgehens oder der Reue. Gänzlich unberührt, selbst von der Vernichtung ihres Bannerstockes, senkt sie ihr Haupt. Durch die Binde scheinen die Augen hindurch — eine meisterhafte Technik, die der Künstler fast noch raffinirter an der rechten Hand der Kirche wiederholt hat, wie diese ihrerseits durch den Mantel durchscheint. Welche Bände voll Entzücken und Lobpreisungen würden einem griechischen Meisterwerke gespendet sein ob solcher Meisselfertigkeit; wie würde man allerwärts in den Museen Abgüsse finden. Ob wol in *einem* Museum ein Abguss dieser unserer vaterländischen Werke zu finden ist? Sie sind nicht aus Marmor, der Sandstein ist durch die Jahrhunderte geschwärzt und unansehnlich, auch stehen sie ja nur an einem deutschen gothischen Dome. Wer von jenen wird ihnen auch nur flüchtige Beachtung schenken, die in unseren Museen vom glotzäugigsten Aegineten bis zur scheusslichsten Junofratze die überflüssigsten Bruchstücke in Prachtsälen aufbahren? —

Abb. 95b.



Standbild am Engelspfeiler.

Abb. 96.



Von dem abgebrochenen Lettner
des Münsters zu Strassburg.

Jedes dieser beiden Standbilder ist ein unerreichtes Meisterwerk an sich. Doch der ergreifende Auftritt, die geistige Handlung ist bei aller Ruhe in noch meisterhafterer Art zur Darstellung gebracht. Wie ungünstig sticht der moderne Wasserkopf des Königs Salomo und darüber der Sophistenkopf Christi gegen die Köpfe der beiden Frauengestalten ab! Mit Stolz und Bewunderung für unsere Vorväter erfüllt diese verachtete und vernachlässigte Zeit den, der sie durchforscht. Die beiden neuzeitlichen Köpfe sind Beweise für die entnervende Wirkung der ewigen Nachäfferei antiker Gipse. Wenn irgend eine Zeit kein Naturstudium betreibt, so ist es die unsere. Diejenige Zeit dagegen, die liebevoll und geistreich die sie umgebende Menschheit betrachtete, studirte und nachbildete, das war die glorreiche frühgothische Zeit des dreizehnten Jahrhunderts in Deutschland. Zwar sind heutzutage in allen Bildhauer-Ateliers nackte Modelle, als Vorbilder aus der Natur, zu finden, aber einerseits mischt sich ein gut Theil Lüsternheit diesem Vorgehen bei, andererseits ein völlig unverstandener Zopf. Heutzutage modellirt der Bildhauer zuerst den nackten Körper. Der alte Kaiser Wilhelm sitzt anfangs nackt zu Pferde; und doch hat kein Mensch, auch nicht der geübteste Bildhauer, eine geläufige Vorstellung, wie ein Nackter zu Pferde aussieht. Ja ein Nackter sitzt sogar ganz anders zu Pferde als ein Bekleideter. In jedem Indianer-Circus kann man sich davon überzeugen. Ebenso verhält es sich mit jedem

anderen männlichen oder weiblichen Standbild. Der bekleidete Mensch steht anders da als ein Nackter, und Niemand hat bei uns die Stellung Nackter in seiner Phantasie. Ausserdem besitzt kaum *ein* Mensch einen Normalkörper — erkennt man ja jeden Bekannten auf grosse Entfernung schon am Umriss — aber trotz alledem erhält jedes Standbild einen solchen Normalkörper und nur der Kopf des Kaisers oder Bismarcks wird dieser Normalpuppe aufgesetzt. So sehen denn alle unsere neuzeitigen Bildhauerwerke, welche Gewänder tragen, „gemacht" aus, eben wie angezogene Puppen. Ihnen fehlt zu allermeist die uns gewöhnte Natürlichkeit. Am liebsten stellt der heutige Bildhauer daher auch nur Nacktheiten dar. Auf den Ausstellungen sind diese Badekabinets schon schwer geniessbar. Kaufen mag sich diese Werke niemand — in eine verschlossene Kammer oder hinaus in abgelegene Parke nur kann man diese unangenehm nackten Bildwerke stellen, ein jeder trägt Bedenken vor seiner eigenen Frau und Kindern. Ein Glück, dass man den Kaiser und die Kaiserin heutzutage nicht mehr mit nackten Beinen oder als Hetäre darstellen kann. Vergangene Zeiten, die dem antiken Wahne bis zur Selbstentäusserung verfallen waren, haben auch solches fertig gebracht.

Abb. 96a.



Modell einer Fürstin im Frauenhaus des Münsters zu Strassburg.

Das nackte Modell darf nur dazu dienen, nachträglich den Körper *unter* dem Gewande noch zu verbessern, der bekleidete Mensch muss bekleidet skizzirt und entworfen werden. Besonders aber bei

Abb. 97

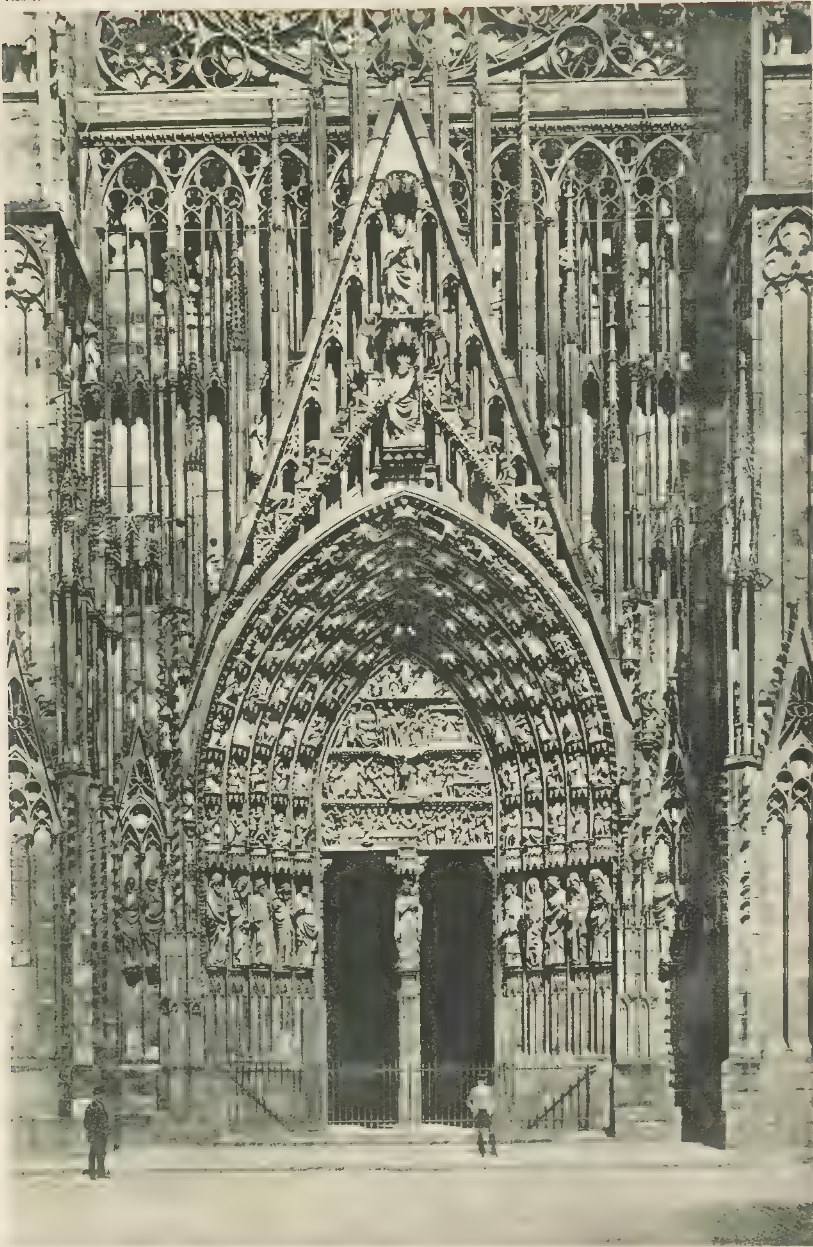


Mittelster Prophet.

Darstellungen der Fürsten oder berühmter Männer ist es ganz verfehlt, dieselben nackt zu entwerfen, denn man weiss gar nicht, wie z. B. Kaiser Wilhelm nackt ausgesehen hat! Jedenfalls hat fast nie einer jener Männer den griechischen Idealkörper besessen, der ihm hinterher angedichtet wird. Ehe dieser blöde, lüsterne Zopf der akademischen Erziehung nicht fällt, eher wird die Bildhauerkunst sich nie erheben von ihrem meistens tiefen Stande und ihrer geringen Volkstümlichkeit. —

Ebenso theatermässig lächerlich nehmen sich die beiden anderen ergänzten Bildwerke, das Begräbnis Mariens, besonders aber das ihrer Himmelfahrt aus. Wie angenehm natürlich berühren uns dagegen die beiden gothischen Bogenfelder. Dass sie gothisch sind und zwar frühgothisch aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, das beweist die frühgothische Weinranke um den Tod Mariens, die frühgothischen Röschen um die Krönung und das frühe Laub unter dem Fussbett der letzteren. Auch die Stürze unter beiden sind derselben frühgothischen Zeit entsprossen, mögen sie auch wieder erneuert sein. Und diese, wie das Laub stimmen zu den Baldachinen, von denen der über der „Kirche" in seinen flachen Giebeln dem Baldachin über dem heiligen Andreas im Chor zu Magdeburg ähnelt. Zu diesen Baldachinen passen die Kapitäle der Säulchen unter den Standbildern. Sie sind zwar ebenfalls erneuert, aber ihre starken frühen Hörner sind getreulich wieder nachgebildet und ihre Basen gleichen denen jener Zeit. So sind auch diese Bildwerke der Rundbogenfelder nicht romanisch, selbst der Sitz unter Christus und Maria ist frühgothisch. Aber der Tod Mariens ist auch nicht spätgothisch, wie man aus den lockigen Haaren, die an späte Zeit gemahnen, wol aller-

Abb. 37



STRASSBURGER MÜNSTER
Haupt-Tor der Westfront.

VERLAG VON ERNST WASMUTH A.-G., BERLIN W.

Strassburg
meist schliesst; finden wir doch an den späteren Prophetengestalten der Westthore eine ähnliche Haartracht, ersichtlich dazu bestimmt, die Gestalten altertümlich erscheinen zu lassen, und die Weinranke ist durchaus nicht spätgothisch verbeult, sondern richtig in der bekannten frühen Weise gebildet. Auch die Gestalten und die Gewänder in ihrer straffen einfachen Weise sind durchaus nicht „spätgothisch“, wenn man selbst absehen wollte von der schon hervorgehobenen Uebereinstimmung in dem zierlichen Gefältel der dünnen durchsichtigen Gewandung bis zur völligen Gleichheit in den Faltenlagen mit denen an der Kirche. —

Christus mit der Seele Mariens in Gestalt eines kleinen Kindes auf der linken Hand segnet die verstorbene Mutter, welche auf einer Bettstatt ruht. Zu beiden Seiten Christi die Apostel, von denen zwei Maria zu erheben scheinen, und vor der Bettstatt knieend eine Frau, wol Maria Magdalena.

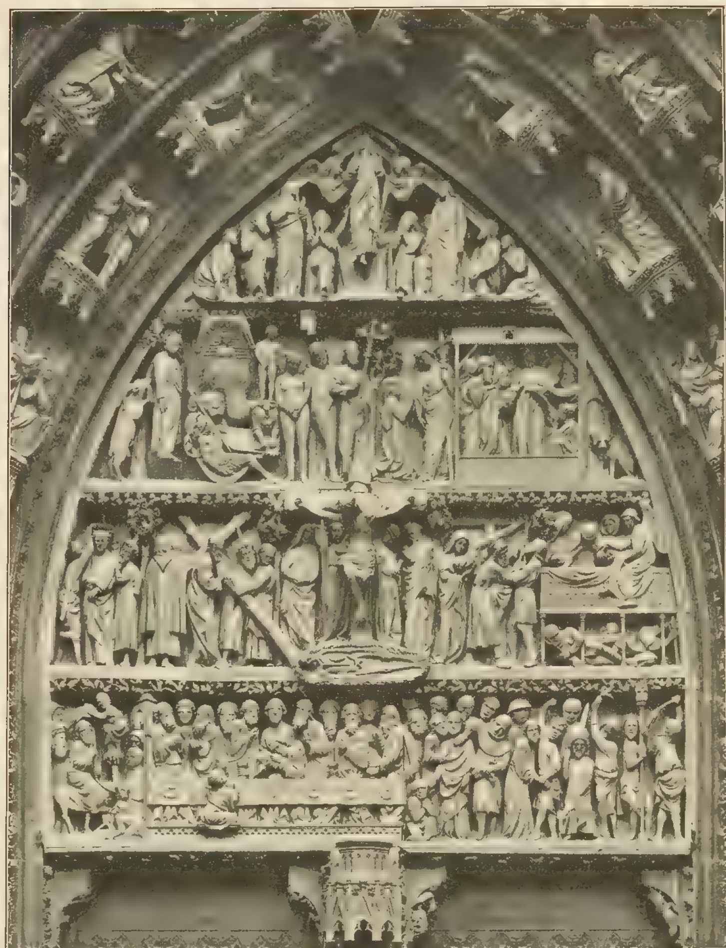
Abb 99



Die beiden Propheten (?) neben dem Hauptthor
des Münsters zu Strassburg.

Die Krönung sieht auf den ersten Blick allerdings viel strenger und ganz abweichend aus, sie sieht wirklich frühgothisch aus gegenüber dem, einen späteren

Abb. 100



Bogenfeld im Hauptthor des Münsters
zu Strassburg.

Eindruck machenden, Tod Mariens, aber dies wird nur durch folgende Aeusserlichkeiten bewirkt: Einmal sind die Gesichter bei dem Tode Mariens hell gefärbt, die Haare kraus gelockt und sehr voll. Dies ist bei der Krönung nicht der Fall, und andrerseits ist das Gesicht Christi, sein Bart und sein Haar bei der letzteren von durchaus anderer Bildungsart. Die Körper und Gewänder aber sind die gleichen in beiden Bogenfeldern. — Finden wir Vorbilder in Frankreich? Höchstens die Krönung muthet



SÜDLICHES NEBENTOR

der Westfassade des Münsters zu Strassburg

Strassburg

französisch an, der Tod Mariens gar nicht, die Kirche und die Synagoge aber sind allen französischen Standbildern fremd und überlegen, selbst denen zu Rheims. Höchstens ist der Beau Dieu am Nordthor der Kathedrale zu Rheims ihnen gleich und verwandt. Sonst keine. Trotz alledem wird der Bildhauer auch dem allgemeinen Zug der Zeit gefolgt sein und seine Kunst da erlernt haben, wohin seine Einzelformen weisen, die wol nicht alle auf die Rechnung des Baumeisters zu setzen sein werden. Aber er wird seine erste Schulung schon in der Heimat erhalten haben, vielleicht bei dem, der die verlorenen Apostel der Laibungen geschaffen hatte. So war seine Eigenheit ausgeprägt — ehe er nach Frankreich auf die „hohe Schule" zog. — Und eine Ueberleitung scheint vorhanden.

Die Gewölbe dieses Querschiffes ruhen auf einem hohen Bündelpfeiler, dem Engelspfeiler. (Abbild. 95.) Sein Schaft ist mit zwölf Bildwerken geschmückt, welche zu je vier in drei Reihen übereinander angeordnet sind. Um den Pfeiler nicht zu

Abb. 102



Der Verführer und eine thörichte Jungfrau.

Abb. 104



Zwei thörichte Jungfrauen.

stark erscheinen zu lassen, sind die Figuren an denselben angearbeitet und ragen höchstens zu dreiviertel aus ihm hervor. Zu oberst ist Christus sitzend dargestellt, wie er zum jüngsten Gericht wiederkommen wird, ihm zur Seite drei Gerichtsengel. Unter ihm stehen vier weitere Engel, welche auf Posaunen blasen und zu unterst vier Apostel. Auch diese Standbilder sind in den dünnen Gewändern der Kirche und Synagoge dargestellt, ein ähnlich zierliches Gefältel belebt dieselben und die etwas perrückenartige Haartracht der Evangelisten gleicht der der Apostel bei dem Tode Mariens. Ebenso weisen die Baldachine eine gleichartige Bildung auf.

Diese Bildwerke gehören derselben Zeit und Schule an, wie die des Südflügels, wenn sie nicht gar derselben Hand oder derselben Künstlerwerkstatt entsprossen sind. Auch der Bau

ABB. 63a



TÖRICHTE JUNGFRAU
von der Westfront des Münsters zu Straßburg



GEDRUCKT UND VERLEGT BEI ERNST WASMUTH A.-G. BERLIN

DAS NORDLICHE NEBENTOR
der Westfront des Munsters zu Straßburg

befund spricht nicht hiergegen. — Diese Bildwerke gemahnen an die des Kreuzflügels der Kathedrale von Chartres, besonders Gesichter und Haartracht recht auffallend, so dass man dies wol nicht bloss der gleichen Zeit und Mode zuschreiben darf. Jedenfalls beweist diese Uebereinstimmung die Richtigkeit der Zeitstellung, welche hier diesen Strassburger Bildwerken gegeben worden ist. Die Apostel sind übrigens höchst geistreich aufgefasst und wiedergegeben, sie verdienen mit den beiden kostbarsten Perlen Strassburger Kunst, der Kirche und Synagoge, zugleich genannt zu werden.

Ihnen reiht sich eine gekrönte Frauengestalt an, welche im Frauenhaus aufbewahrt wird (Abbild. 96a) und auf das lebhafteste an das Standbild der Kirche erinnert. Nur ist sie mehr genrehaft als monumental aufgefasst.

Derselben Schulung gehörte auch das Rundbogenfeld an S. Thomas zu Strassburg. Die Ueberleitung von diesen Bildwerken des Südkreuzes zu denen der Westansicht dürften die des Lettners gebildet haben. Derselbe ist 1682 abgebrochen worden. Es hat sich ein Kupferstich erhalten, welcher ihn wiedergiebt. Trotz alledem lässt sich aus dieser Zeichnung seine Zeitstellung schwer bestimmen, da die Einzelheiten nicht genau zu erkennen sind. Dass er ausgehende Frühgothik darstellt ist klar. Doch will er früher als die Formen der Erwinschen Westansicht erscheinen. Wenn die Figuren, die als noch von ihm herrührend erachtet werden, ihm wirklich angehört haben, dann dürfte es wenigstens sicher sein, dass die Bildhauerwerkstatt des Südflügels ihn nicht geschaffen hat. (Abbild. 96.)

So gleichartig und meisterhaft die Architektur Erwins, so abgerundet und vollendet sind auch die Bildhauerwerke an diesen Teilen.

Am Hauptthor unter der grossen Rose steht vor dem Mittelpfeiler die Jungfrau mit dem

Abb 106



Eine Tugend.

ABB. 108.



EINE TUGEND.

Kinde — diese Gestalt ist ersichtlich neu, wenn sie auch nicht in der üblichen unkünstlerischen Weise der neuzeitlichen Kirchenhandwerker hergestellt ist. Aber die beiden Gesichter, die weder deutsch, noch besonders monumental aussehen, verraten die Schulung nach antikem Schema. An den Laibungen und vor den Strebepfeilern stehen dagegen vierzehn Männergestalten, die bis auf zwei sämmtlich aus Erwins Zeit stammen und gut erhalten sind. (Abbild. 97.) Man wird in ihnen Propheten und Altväter zu erblicken haben, die geistigen und leiblichen Vorfahren Christi. Auf der rechten Seite vom Eintretenden an der Laibung stehen vier steinalte Männer mit grossen Bärten, starkknochigen hagern Gesichtern, in faltenreiche Gewänder gehüllt, die Licht und Schatten wirksam spielen lassen. Zu innerst ist ein jüngerer gekrönter Mann aufgestellt, ebenso an der linken Laibung. Der Letztere fällt durch seinen zu klein geratenen Kopf auf. Dass es eine Sybille sein soll, scheint zweifelhaft. Von besonderer Bedeutung sind sie beide nicht. Auch die übrigen drei der linken Laibung können wir kurz übergehen, wenn auch der Kopf des vorletzten von innen wert des Studiums für viele unserer Bildhauer wäre. Nur der mittelste verlangt nähere Betrachtung. (Abbild. 98.) Er ist ein jüngerer Mann mit glattem hagerem Gesicht; auf dem langen, vollen Haar trägt er eine zweispitzige Mütze. Sein Obergewand fällt in langen, kühn gezeichneten Falten bis auf die Fussspitzen herab. Lange Pluderärmel reichen ebenso bis auf seine Handgelenke herunter. Er ist eine Gestalt, die Auge und Gefühl fesselt, das echte Abbild eines jüngeren gelehrten Würdenträgers der Universität. Noch vorzüglicher sind die beiden Männergestalten vor dem rechten Strebepfeiler. (Abbild. 99.) Es ist ein älterer und ein jüngerer Mann. Der ältere soll neu sein. Beider Köpfe sind Studien nach dem Leben, so wie wir die Menschen täglich um uns sehen; dabei von

Abb. 107a



STRASSBURGER MÜNSTER
Eine „Tugend“ der Westansicht.

VERLAG VON ERNST WASMUTH A.-G., BERLIN W

einer Vollendung der Auffassung, wie der Meisselführung, dass man diese Köpfe als das Ideal vaterländischer Bildhauerwerke hinstellen kann. Wir sind schon manchem so vorzüglichen Charakterkopf begegnet, zu Freiberg, zu Bamberg, zu Naumburg, aber sie waren in kleinem Maassstab gehalten, nicht in grosser Ausführung, wie hier in Strassburg.

Im Bogenfeld (Abbild. 100) sind die unteren Reihen ebenfalls noch erhalten. Zu unterst ist der Einzug am Palmsonntag, das heilige Abendmahl, der Judaskuss und die Geisselung dargestellt; darüber die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Kreuzabnahme und die Auferstehung; ferner in der dritten Reihe die Hölle und Christus in der Vorhölle. Die vierte Reihe zeigt die Himmelfahrt Christi in der lächerlich-theatralischen Art französischer neuzeitlicher Kunst. Die Grösse der mittelalterlichen Kunst wird hierdurch wieder recht vor Augen geführt, ebenso wie das, was der „antike Einfluss“ zu Wege bringt. Wie hoch dagegen der Naumburger Bildhauer des Lettners steht, zeigt ein Vergleich dieser beiden Darstellungen. Es ist hier alles recht geschickt modellirt und ausgeführt, aber es fehlt der Geist, der die jeweilige Handlung packend dem Leben abgelauscht hat und ebenso zur Darstellung bringt. Diesen Vorwurf kann man fast gegen sämmtliche Bildwerke der Erwinschen Westansicht erheben. Schöne Körper ohne Seelen und ohne Gesammthandlung. Die Erwinschen Bildwerke kann man mit den antiken seelenlosen Copien auf eine Stufe stellen, die man so lange als die echten griechischen Erzeugnisse hoch in den Himmel erhoben hatte, deren Seelenlosigkeit sogar in die Religionslehre Eingang gefunden hat.

An der südlichen Pforte stehen weiterhin die beliebten thörichten und klugen Jungfrauen. (Abbild. 101.) Links vom Eintretenden der Verführer mit den fünf thörichten — rechts der Bräutigam oder ein Prophet mit den fünf klugen Jungfrauen. Der Verführer mit der ihm an der Laibung zunächst stehenden Jungfrau sind die gelungensten Standbilder (Abbild. 102), welche die Aufmerksamkeit am meisten fesseln. In der Rechten zeigt er einen Apfel, auf welchen er lächelnd mit der Miene eines Mannes blickt, der seines Erfolges sicher ist. Die thörichte Jungfrau, mit fettem, grinsendem Gesichte ist schon halb verführt und fängt an, ihr Obergewand loszunesteln. Der Faltenwurf beider Gewänder ist in grossen Zügen von oben bis unten durchgeführt. Das Gewand des Verführers ist auf dem Rücken aufgeschlitzt und zeigt den Körper von Kröten und ekelhaftem Gewürm wimmelnd. Diese beiden Gestalten geben zusammen eine vorzüglich gelungene Gruppe, dabei von so profanem Vorwurf, wie wir sie in der ganzen französischen Kunst — also um diese Zeit auch nirgendwo anders antreffen. Die deutsche Kunst hat vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an durch die Behandlung so vieler profaner Stoffe — denn die Stifter und Gründer von Kirchen, wie die thörichten und weisen Jungfrauen sind rein profane Vorwürfe — eine so völlig von der französischen abweichende Auffassung erlangt, einen so eigentümlichen Charakter ausgebildet und dabei eine solche Höhe der Vollendung erklommen, dass kein Volk der Welt zu dieser Zeit eine so selbstständige und

vollendete Bildhauerkunst aufweisen kann. — Die nächste thörichte Jungfrau an der Laibung (Abbild. 103a) ist ebenfalls eine tadellose Gestalt mit edlen Körperformen und ungeknittertem Faltenwurf, die beiden Jungfrauen aber vorn auf dem Strebepfeiler entsprechen wieder mit ihren vorzüglich gearbeiteten, echt deutschen Mädchengesichtern (Abbild. 104) den ebenso anziehenden Gesichtern der beiden Männergestalten. Die klugen Jungfrauen der Laibung fesseln weniger den Blick, dagegen sind wiederum die beiden vorn auf dem Strebepfeiler echte, rechte, deutsche Mädchenantlitze von tadelloser Ausführung. Erwin hat ersichtlich die am meisten gelungenen Gesichter nach vorn setzen lassen. Diese Bildwerke stehen sämmtlich auf würfelförmigen Untersätzen, welche mit den Darstellungen des Thierkreises und der Monate geschmückt sind. Diese sind, wie das Bogenfeld des Hauptthores, echt französisch aufgefasst und an sich mit grossem Geschick modellirt und ausgearbeitet.

An der Nordpforte stehen dann zwölf Jungfrauen mit Kronen auf den Häuptern, unter deren Füssen sich kleine Gestalten krümmen. (Abbild. 105). Es sind wahrscheinlich Darstellungen der Tugenden, welche die Laster, denen sie mit ihren Lanzen die Köpfe durchbohren, überwunden haben. Man stellte in dieser frühen Zeit nicht blos die Tugenden des Katechismus, sondern auch solche wie die Tapferkeit, die Stärke, die Gesundheit u. s. w. dar, wie z. B. an der Südhalle der Cathedrale von Chartres, wo sie sogar mit Inschriften versehen sind. Das widerspricht allerdings völlig der üblichen Annahme, dass die Darstellung solch abstrakter Begriffe erst der Renaissance möglich war.

Unter diesen Tugenden steht am rechten Gewände (vom Eintretenden aus) der meisterhafteste Frauenleib den die deutsche Frühgothik, wenn nicht überhaupt die ganze Frühgothik je geschaffen hat. (Abbild. 107a). Auch bei Viollet, welcher diese Gestalt gezeichnet hat, bildet sie den Glanzpunkt sämmtlicher Bildwerke, ein unbewusstes Zugeständnis Viollets und ein glänzender Erweis in wie hohem Grade die deutschen Schüler ihre französischen Lehrmeister übertroffen hatten. Man kann auch all die französischen Kathedralen absuchen, einen so vollendeten Frauenleib in so meisterhafter Gewandung wird man nicht finden. Ja, man zeige einen antiken Leib, welcher diese Gestalt und diese Haltung meistert. Aber ihr fehlt der Marmor, ihr mangelt die lüsterne Nacktheit, ihr fehlt die fremde Herkunft — und so fehlen ihr die Lobredner, und so kennt sie nur die kleine Schaar der Bewunderer und Verehrer früher Gothik. Was sind das für deutsche Museen, wo man euch glorreiche Gestalten weder findet noch schätzt! Welche Selbstentäusserung vor den Fremden, welche die deutschen Barbaren schon gering genug einschätzen! — Die anderen Frauengestalten neben ihr fallen trotz guter Ausführung sehr dagegen ab. Nur die Gesichter zeigen uns wieder das volle Studium der Natur, das heisst die liebevolle Darstellung der uns wirklich umgebenden Menschen. Die Tugenden der anderen Thorseite sind dagegen fast sämmtlich dem Glanzpunkt der rechten Seite ebenbürtige Meisterwerke. Der Körper der zu innerst stehenden Gestalt (Abbild. 106) erscheint in unnachahmlicher Anmuth

und Züchtigkeit durch das in kühnem Wurfe gebildete Gewand. Die Gestalt daneben ist schon ein wenig manirirt, wie wir hier überhaupt zum ersten Mal die Neigung zur „stilgerechten“ Stellung — den Unterleib vor, das Rückgrat gebogen — begegnen. Die weiteren Tugenden zeichnen sich durch die besondere Lieblichkeit ihrer Gesichter aus. (Abbild. 108.)

Ausserdem sind noch einige Standbilder auf den nördlichen und südlichen Strebewerken des Längsschiffes erhalten und einige am Thurm. Auch am Querschiff stammt der Mann mit der Sonnenuhr und der am Geländer noch aus dieser Zeit.

Wenn wir jetzt rückwärts blickend den jungen Geistlichen, welcher noch von dem abgebrochenen Lettner herstammen soll (Abbild. 96), mit den Erwin'schen Schöpfungen vergleichen, so ist es klar, dass auch dieses Standbild der Bildhauerwerkstatt Erwins entsprossen ist. Sein Gesicht besonders ähnelt auffallend denen im Bogenfeld des Hauptthores, vor allem dem des Engels auf dem Sarge. Da dieses Bogenfeld wol vor dem grossen Brande von 1298 schon fertig gewesen ist, so entstammt auch dieser junge Geistliche einer Bildhauerhand, die im Anfang der Erwin'schen Bauthätigkeit schon beschäftigt worden ist.

Nach den am Schlusse dieses Werkes angestellten Betrachtungen wird Erwin selbst der Schöpfer dieser Meisterwerke gewesen sein. Somit müsste dieses Standbild von der 1316 angebauten Kapelle herstammen, und Erwin bis kurz vor seinem Tode 1319 noch Herr seiner künstlerischen Fähigkeiten gewesen sein.

Abb. 109.



Vom Bogenfeld des Hauptthores
des Münsters zu Strassburg.

Abb. 110.



Die S. Nikolauspforte am Münster
zu Kolmar.

Die S. Nikolauspforte am Münster zu

KOLMAR

gehört ebenfalls hierher (Abbild. 110).

Sie stammt aus der Zeit um 1270 und ist in ihrem Bogenfelde und den umrahmenden Spitzbögen mit Bildwerken geschmückt. Von grosser Bedeutung sind dieselben nicht. Weil in dem Spitzbogenfelde zu unterst ein Rundbogen einbeschrieben ist, in welchem der heil. Nikolaus zwischen Bettlern dargestellt ist, glaubt man, dass das Thor nachträglich umgebaut sei. Darauf deutet jedoch nichts hin, im Gegentheil weisen die darüber befindlichen Darstellungen genau dieselben Köpfe und Gesichter auf, so dass sämmtliche Bildwerke *einer* Hand entsprossen sind. Diese Art der Zusammenstellung wird viel eher eine Erinnerung an die südliche Hauptpforte von Notre Dame zu Paris sein, bei welcher die entsprechende Anordnung ebenfalls irrtümlich als die Folge der Wiederverwendung älterer Bildwerke betrachtet wird.

Da über dem Rundbogen Christus als Weltenrichter mit den Engeln, den Seligen und den Verdammten ihm zur Seite dargestellt ist, so wird man den Halbkreis als das Himmelsgewölbe aufzufassen haben, das sich über die Erde spannt.

Abb. 111.



Pforte an der Nordseite
der S. Peter- und Paulskirche
zu Neuweiler.

Am interessantesten ist die Darstellung des Baumeisters in dem äussersten Bogen, wo er mitten unter den Königen und Sängern des alten Testamentes mit der Zeichentafel und der Winkelschiene auf den Knieen dargestellt ist — nebst der Inschrift darüber:

„MAISTRES HUMBRET.“

An der Peter- und Paulskirche zu

NEUWEILER

zeigt die Pforte der Nordseite zwei hervorragende Standbilder, die Schutzpatrone der Kirche Petrus und Paulus. (Abbild. 111.) Leider sind die Gesichter beschädigt und der Stein, wie die Ueberreste der Färbung unangenehm fleckig geworden, aber es sind meisterhafte Schöpfungen. Schlicht ohne Uebertreibung in Haltung und Gewandung mit vorzüglich gearbeiteten Köpfen nehmen die beiden Apostelfürsten das Gemüth des Beschauers gefangen. Petrus trägt schlichtes Haupthaar und ebensolchen Vollbart, Paulus reich gelocktes Haar und mächtigen vollgelockten Bart, an spätgothische Gepflogenheit gemahnend. Auch ist sein Antlitz hager und knochig im Gegensatz zu dem des Petrus und so noch mehr spätgothischen Eindruck hervorbringend. Man sieht, dass solche Kennzeichen als Beweise für spätgothischen Ursprung nichts gelten, dass es, abgesehen von allen anderen Kennzeichen, also völlig irrig ist, das Rundbogenfeld mit dem Tode Mariens am Südkreuz des Strassburger Münsters aus solchem Grunde für spätgothisch zu erklären. — Dieser Kopf des heiligen Paulus gemahnt sogar lebhaft an die der Apostel beim Tode Mariens. Auch die umgebende Architektur dieser Pforte stimmt mit der Zeitstellung der verwandten Strassburger Kunst überein, sie ist um 1220 entstanden.

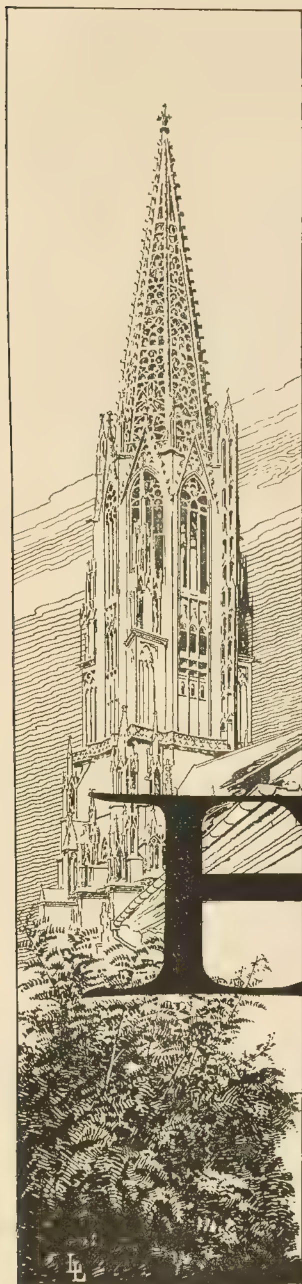
So prächtig diese beiden Gestalten gelungen, so wenig hervorragend ist das Rundbogenfeld darüber — Christus als Weltenrichter darstellend, dem zur Seite je ein Engel die Marterwerkzeuge trägt. —

Das Rundbogenfeld über der Thür von

ST. THOMAS ZU STRASSBURG

zeigt genau dieselben Gesichter, Gestalten, Gewänder und dieselbe Behandlung der Falten wie die Bildwerke des Südkreuzes am Münster.

In der Mitte ist der Augenblick dargestellt, als Christus die Rechte des zweifelnden Thomas in die Wunde seiner Seite legt, rechts und links sitzen wol Petrus und Johannes. Wenn diese Darstellung wie gesagt in allen Einzelheiten an das Südkreuz gemahnt, wenn auch die ganze Handlung geschickt geschaffen ist, so fehlt doch die künstlerische Vollendung der Meisterwerke des Münsters völlig und man schwankt, soll man dieses Bogenfeld einem ungeschickten Gehilfen des grossen Bildhauers vom Südkreuz zuschreiben oder eine Jugendarbeit desselben darin erblicken.



Ich möchte mich für das Erstere entscheiden, da alle Einzelheiten genau denen des Münsters gleichen und nur die künstlerische Meisterschaft fehlt. Dann aber ist die Zeitstellung dieses Rundbogenfeldes ein neuer Erweis für die Richtigkeit der oben angegebenen Zeitbestimmung der Bildhauerwerke des Südkreuzes um 1220.

Der bildnerische Schmuck des Strassburger Münsters bietet schon für sich allein ein Bild der Entwicklung der deutschen Bildhauerkunst im dreizehnten Jahrhundert dar, das der Zeit nach gut bestimmt ist. Das Alter der Bildwerke Erwins ist ganz einwandsfrei, das der früheren Werke nicht allzu ungewiss. Sie zeigen ebenfalls das Irrige der bisherigen Annahmen.

Dass sich dieses kunstbegnadete Jahrhundert auch seiner ruhmreichen Werke froh erfreute, zeigen die preisenden Worte eines Ablassbriefes des Bischofes Konrad von Lichtenberg: „Da der Bau der Strassburger Kirche, welcher sich mit seinen Ornamenten, verschieden wie die Blumen des Monats Mai, in den Himmel erhebt, jeden Tag mehr die Bewunderung und die fromme Freude jener erregt, die ihn betrachten, so ist unser Herz von dem Bedürfniss erfüllt, den Fortschritt dieses Unternehmens zu sichern und es die Vollendung erreichen zu lassen, welche es verspricht.“

(Gérard, les artistes de l'Alsace, I. 219.) —

In Kunst und Gunst ein Vorbild für andere Zeiten!

Hieran schliessen sich die Bildwerke des

Freiburger Münsters

Dieselben haben schon lange die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gezogen – ja manch einer hält sie für die hervorragendsten deutschen Schöpfungen der Frühgothik. Dass sie schön in Farben prangen und so den an Marmor gewöhnten Augen eher gefallen, mag wol hierfür der Grund sein. Denn dass die Bildwerke irgend einen Höhepunkt frühgothischen Schaffens bedeuten, muss man entschieden

Abb. 112



Die Jungfrau mit dem Kinde am Münster
zu Freiburg i. B.

in Abrede stellen. Besonders sind es die Standbilder der Thurmhalle, welche weniger befriedigen — die „Frau Welt“ vielleicht ausgenommen mit ihrem schönem Leib. Eher verdienen einige Standbilder im Inneren Lob und Aufmerksamkeit.

In der Thurmhalle stehen rechts und links vom Eingangsbogen bis zum Doppelthor 26 grössere Standbilder, ausserdem am Mittelpfosten die Jungfrau mit dem Kinde. (Abbild. 112.) Diese ist nicht schlecht gearbeitet, aber sie übt auch keinerlei besondere Anziehung aus. Am linken Gewände (vom Eintretenden aus) sind die drei Weisen aus dem Morgenlande dargestellt, der erste kniet und reicht mit beiden Händen seine Gabe dar. (Abbild. 113.) Der Mohrenkönig ist am besten gelungen. Trotzdem hier thatsächlich diese Bildwerke in Hohlkehlen stehen, sind sie doch recht untersetzt und gar nicht beengt von ihrer Umgebung. Man braucht ja nur die Breite einer solchen Hohlkehle für die Abmessung des Menschen zu Grunde zu legen und wird nie in die Länge gezerrte Bildwerke erhalten. In die Länge gezogene Standbilder sind auch in der That kaum aus diesem Jahrhundert, auch nicht aus späteren Zeiten zu finden, die späteren „Meerkatzen“ haben sogar höchstens fünf oder sechs Kopflängen. Aber trotz alledem ist überall die Klage über den schlimmen Einfluss der architektonischen Umgebung auf diese Bildwerke zu lesen.

Abb. 113

GEDRUCKT UND VERLEGT BEI ERNST WASMUTH, BERLIN

WESTTOR
des Münsters zu Freiburg i. B.

Neben dem Mohrenkönig folgt die Kirche, eine noch behäbigere Frauengestalt als ihr Nachbar. Auf der anderen Seite steht zu innerst der Engel der Verkündigung mit dem herkömmlichen süssen Lächeln, neben ihm Maria mit der Taube — dem heiligen Geist — auf der Hand, dann die Heimsuchung — Maria und Elisabeth zusammen in einer Nische — und zuletzt der Kirche entsprechend die Synagoge, mit verbundenen Augen und zerbrochener Bannerstange, ebenso wolbeleibt wie die Kirche.

Im Spitzbogenfelde ist ziemlich wirr durcheinander das Leben Christi von der Geburt bis zu seiner Wiederkunft als Weltenrichter dargestellt. In den Bogenkehlen sind zu innerst die himmlischen Heerscharen, dann die Propheten — die geistigen Vorläufer Christi, dann einige Könige, wol seine leiblichen Vorfahren, angebracht und zu äusserst eine ganze Anzahl Patriarchen und Figuren, wie Adam, Eva, Johannes der Täufer u. s. w. Sämmtliche Darstellungen sind von derselben Hand. Alles gleichmässig gut modellirt und ausgeführt ohne irgend besonderen Reiz.

Dieselbe Hand hat dann auch die Standbilder in der Thurmhalle selbst geschaffen. Zur Linken vom Eintretenden stehen die klugen Jungfrauen (Abbild. 114) mit dem Bräutigam oder einem Propheten, welcher sie mit der Rechten anscheinend auf die neben ihm stehende Kirche verweist. Dann folgt wol Magdalena mit dem Salbenglas, Abraham mit dem Opfermesser, und dem kleinen Isaak vor sich, Johannes der Täufer, seine beiden Eltern — Elisabeth und Zacharias —, dann ein Engel mit süsslich lächelndem Gesicht, eine nackte Frauengestalt mit einem Bocksfell über dem Rücken und zuletzt der Verführer (Abbild. 114a), dessen Gewandung am Rücken offen, denselben voll Gewürm und Eiterbeulen zeigt wie zu Strassburg. Bis auf diese letzten beiden Gestalten lassen alle übrigen kühl. Die Jungfrauen sind schlecht und recht gemacht, dass man weder etwas an ihnen auszusetzen findet, noch sich zu näherer Betrachtung hingezogen fühlt. Die nackte Frauengestalt aber ist bis auf ihre dicken Schienbeine so gut gelungen, dass der Bildhauer seinerseits ebenfalls den üblichen Glauben von der Unkenntnis des menschlichen Körpers seitens der mittelalterlichen Bildhauer gründlich zu Schanden gemacht hat. Der Engel, welcher unter dem Verführer, ein Spruchband tragend, angebracht ist, bietet uns in seinem Obertheil ein wahres Kabinetsstück einer solchen Darstellung. Auf der anderen Seite der Vorhalle (Abbild. 115) sind die thörichten Jungfrauen, die sieben freien Künste und zwei weibliche Heilige — die letzte, die heilige Katharina — dargestellt. Auch die thörichten Jungfrauen sind so reizlos wie die klugen. Von den freien Künsten ist die Rethorik die gelungenste Gestalt. (Abbild. 116). Ihr reiches Obergewand hat sie über den rechten Arm gerafft und zählt grade an den Fingern der Linken alle Beweisgründe für ihre Behauptung auf. Auch die Mathematik bezw. Baukunst, welche Zirkel und Winkel hält, ist gut gelungen. Bei den meisten macht sich aber schon jene manirirte Stellung geltend, welche eine Hüfte oder den Unterleib übertrieben ausbaucht und die man irrtümlicher Weise als die Wesenheit „gothisch-stilisirter“ Bildwerke ausgiebt. Hier am Schlusse der guten Zeit tritt sie uns zum ersten Male unangenehm entgegen

Abb. 114.



Die Standbilder (links) in der Thurmhalle des Münsters zu Freiburg i. B.

Freiburg

— an Bildwerken, welche an die grosse Zahl frühgothischer Meisterwerke gar nicht einmal heranreichen.

Im Innern des Münsters sind an dem Thorpfeiler wie den Schiffspfeilern grössere Standbilder angebracht, jedoch nicht von derselben Hand, die unsere Aufmerksamkeit in höherem Grade fesseln.

Am Mittelpfeiler steht, entsprechend dem Marienstandbild aussen, auch innen ein solches. Die Jungfrau ist eine lange schlanke Gestalt, mit der linken Seite zwar etwas nach aussen gebogen, aber in schönen maassvollen Grenzen gehalten. (Abbild. 117.) Hier macht diese Art der Stellung, welche später so unschön übertrieben wird, einen angenehmen, eleganten Eindruck. Auch die Gewänder folgen diesem schönen Schwunge; das einzige, was nicht ganz auf der Höhe der Gestalt steht, ist das Antlitz. An den Pfeilern zur Rechten und Linken stehen zwei Engel mit Leuchtern in den Händen. Die Gesichter zeigen zwar das übliche Engelslächeln, aber dasselbe ist so gut gelungen, die Gesichter so lieblich gebildet — dabei alles in grossen Flächen gehalten, schöne grosse Augen mit weitgeschwungenen Augenbrauen, starke Nase und kräftiges Kinn – dass diese Gesichter in Verbindung mit vorzüglicher Meisselführung — wirklich wahre Meisterwerke sind, deren Studium in Schulen und Museen förderlich wäre. Dabei sind die Gewänder ebenfalls vorzüglich entworfen und

Abb. 114a.



Standbilder in der Thurmhalle.



Abb. 115

Die Standbilder (rechts) in der Thurmhalle des Münsters zu Freiburg i. B.

ausgeführt. Um die Schultern tragen die Engel ein Tuch. Das Gewand legt sich in schönen Falten an die Gestalten an, und fällt bis über die Füsse herab. Schönstens gelungen ist das Durchscheinen der Arme durch das Tuch; die Hände sind von der zierlichsten Gestaltung und Haltung. Auf diese Engel folgen an den weiteren Schiffspfeilern Apostel und Evangelisten. Der erste an der Südseite, der heilige Johannes, ist eine ähnlich liebliche Jünglingsgestalt. In der Linken eine Palme, in der Rechten sein Evangelium steht er auf einem Kragstein, welchen ein Adler ziert. Sein Gewand reicht nur bis auf die Knöchel herab und ist im Gegensatz zu den Gewändern der drei soeben beschriebenen Bildwerke in französischer Ruhe und Schlichtheit gefaltet. Der glatte Mantel mit seinen wenigen Querfalten steht im glücklichsten Gegensatz zu dem senkrecht gefälteltem Rock. Gesicht und Hände sind wieder von derselben zierlichen Vollendung. Die weiteren Apostel sind meistens als ältere Männer mit starkentwickelten Nasenwurzeln ganz „römisch" anmuthend — dargestellt. Das Gewand reicht mit ruhigen senkrechten Falten bis auf die Knöchel herab und darüber ist der Mantel in angenehmen Gegensatze glatt mit leichten Querfalten angeordnet.

Wenn wir nach dem Alter dieser und der Bildwerke der Thurmhalle forschen, so entstehen manche Schwierigkeiten. Eine Geschichte des Münsterbaues hier zu geben, führt zu weit. Sie lässt sich den Steinen ganz gut ablesen. Man muss nur nicht mit der vorgefassten

Abb. 116.



Die Rethorik

Absicht an eine solche Aufgabe herantreten, den Bau oder Theile desselben einem bestimmten Baumeister zuschreiben zu wollen, ohne auch nur den geringsten Grund hierfür in Urkunden oder in Uebereinstimmung der Baueinzelheiten zu haben. Wenn man sich Baumeister zurecht konstruirt, welche Früh- und Hochgothik und womöglich auch Spätgothik zu gleicher Zeit zeichnen, einige Meter im Stile von 1250, dann wieder einige in dem von 1350, dann lässt sich allerdings alles erweisen. Solche Märchen-Baumeister hat es nicht gegeben und damit fallen alle diese Geschichten aus Tausend und eine Nacht in sich zusammen. — Dass an das romanische Querschiff ein frühgothisches Langschiff aus recht früher Zeit um 1220 angesetzt ist, lehrt der Augenschein. Dass die Fertigstellung dieses Langschiffes nicht von demselben Baumeister herrührt, sondern von einem fünfzig Jahre später arbeitenden Baumeister, zeigen ebenfalls Simse und Laub. Von diesem letzterem ist dann auch der Untertheil des Thurmes begonnen worden. Ihn zeichnen die Blendarkaden in diesem Thurmuntertheil und in den Seitenschiffen aus. Dass das Obertheil des Thurmes erst aus dem nächsten Jahrhundert stammt, dass dieses vielleicht erst nach 1350 entstanden ist, predigen ebenso deutlich seine Einzelheiten. Mit denen Erwins von Steinbach hat dies Obertheil nichts gemein. Dass sich eine Nachricht im Münsterarchiv von 1301 erhalten hat, welche meldet, dass zwei ewige Lampen gestiftet worden sind, von denen eine „undenan in dem nüwen turne, da die gloggen inne hangent“ aufgehangen werden sollte, beweist nichts dafür, dass der ganze Thurm fertig war. Diese Glocken hingen im fertigen Untertheil; ebenso wie im Kölner Dom Jahrhunderte lang die Glocken im Thurmstumpf gehangen haben. Dieser grossartige Oberbau des Thurmes ist entweder um 1350 beendet oder kurz nachher begonnen worden. Im ersteren Falle dürften die beiden „geschworenen Werkmeister“ Heinrich Leittrer und Peter von Basel seine Urheber sein oder im letzteren Falle Johann von Gmünd, dessen Meisterschild am Fusse der Südseite des Thurmes selbst eingemeisselt ist.

Welchem von diesen Zeitabschnitten haben wir unsere Bildwerke einzureihen? Dem frühgothischen Bau um 1220 gehören sie nicht an. Sicherer scheint es, dass die Standbilder der Vorhalle wenigstens dem Zeitabschnitt angehören, welcher die Blendarkaden entstehen sah. Sind doch diese Standbilder der Vorhalle auf denselben angeordnet. Wenn man sich allerdings die thörichten und klugen Jungfrauen und ihre Gefährten genauer ansieht, dann findet man, dass die Kriechblumen der Giebel, zwischen denen sie stehen, häufig recht roh abgehauen sind, um die Figuren stellen zu können. Man hat also über viel Geld verfügt und bei Ausführung des Bildwerk-Schmuckes am Thor auch die Thurmwände noch nachträglich mit Standbildern geschmückt. Aussen finden wir ebenfalls solche von derselben Künstlerhand unter dem Anfang des Achteckes. Neben ihnen stehen in derselben Höhe — besonders an der Südwestecke Standbilder, welche dem Bildhauer angehören, welcher die Bildwerke im Schiff geschaffen hat. Wie an dieser Stelle der Baumeister wechselt, so auch der Bildhauer. Der Baumeister des achteckigen Thurm-Oberbaues hat die Bildwerke im



GEDRUCKT UND VERLEGT BEI ERNST WASMUTH

BLICK IN DIE VORHALLE
des Münsters zu Freiburg i. B. vom Schiffe aus

Innern des Münsters fertigen lassen oder selbst gefertigt. Damit stimmt dann auch die Gestaltung der Baldachine über diesen Schiffs-Standbildern überein. Dieser Baumeister hat ferner die letzten Masswerke der Schiffsoberfenster gezeichnet. Wir können also die Standbilder im Schiff nicht viel vor 1350 ansetzen. Wenn wir auch mit diesen Bildwerken schon die Grenzen des dreizehnten Jahrhunderts überschritten haben, sie wurzeln mit all ihrem Wesen noch im dreizehnten und bilden den Uebergang zur Hochgothik, die nur in verhältnismässig wenig Schöpfungen über das Mass handwerklicher Mittelmässigkeit oder Unfähigkeit hinausreicht. Sie bilden eine der wenigen glorreichen künstlerischen Ausnahmen in jener öden Zeit hochgothischer Langeweile und Handwerkerherrschaft. —

Wir müssen hier der Vollständigkeit halber noch einen kurzen Streifzug durch Deutschland unternehmen um Bildwerke aus jener frühen Zeit zwar, aber von geringerer Bedeutung wenigstens kennen zu lernen. Auf der

TRAUSNITZ BEI LANDSHUT IN BAIERN

haben sich in der Burgkapelle sehr frühe gothische Bildwerke erhalten. Die Brüstung der Empore ist mit den Brustbildern Christi und der zwölf Apostel verziert und auf dieser Empore sind die heil. Katharina und die Verkündigung unter frühgothischen Baldachinen angebracht. Diese beiden letzteren Bildwerke sind recht gelungen und lohnten sich im Nationalmuseum zu München in Abgüssen aufgestellt zu werden. Im

DOM ZU REGENSBURG

sind weiterhin inwendig über dem Westthor zwei Reiterstandbilder angebracht, die wol früher irgend wo anders gestanden haben müssen, da sie anscheinend schon um 1250 entstanden sind. Von Bedeutung sind sie nicht.

In St. Emmeran daselbst stammt das Grabmal der Königin Utta aus dieser Zeit. Es ist recht geschickt entworfen, aber etwas ungeschickt und roh ausgeführt.

Die Bildwerke aussen am

DOM ZU WORMS,

neben dem südlichen Eingange stammen nicht mehr aus dem dreizehnten Jahrhundert, wie man wol annimmt. Wenn man sie ans Ende des vierzehnten Jahrhunderts verlegt, wird man eher das Richtige getroffen haben. Es sind übrigens bis auf wenige Ausnahmen die richtigen „Meerkatzen“, deren Kopflänge ein Fünftel der ganzen Gestalt ausmacht. Nur das Bogenfeld über dieser Thür, wie die „Kirche“ im Giebelfeld darüber, stammen wahrscheinlich aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts und sind von einem früheren Thor hier wieder eingesetzt worden. In

MARBURG

sind uns in der Elisabethkirche eine ganz beträchtliche Anzahl frühgothischer Bildwerke erhalten.

Da ist zuvörderst das Grab der heiligen Elisabeth selbst. Der Grundstein zu ihrer Kirche war am 14. August 1235 gelegt worden. Man hat zuerst den Chor und den nördlichen Kreuzarm hochgeführt. Letzterer schliesst das Grab Elisabeths in sich, welches in der Kapelle des kleinen von ihr gegründeten Franziskanerklösterchens gestanden hatte. — Dass ihr Grabmal schon in dieser Kapelle, so wie es jetzt steht, errichtet worden ist und dass es von diesem nördlichen Chor umbaut worden ist, beweist seine Stellung gegen diesen Chor. Denn während es in diesem nördlichen Chor ganz unregelmässig dasteht, haben Nachgrabungen ergeben, dass es zu den alten Kapellenfundamenten durchaus regelrecht steht. Auch beginnt der Pfeiler hinter dem Grabmal nicht wie alle anderen unten auf einem Sockel, sondern fängt über dem Grabmal auf einem Kragstein an. Es ist also zwischen 1232 und 1235 entstanden und giebt ein gut datirtes Bild des Laubwerkes und der Architektur um diese Zeit.

Das Grabmal besteht aus einem Unterbau, welcher einem Altartische ähnelt; auf diesem hat der Reliquienschrein gestanden und darüber wölbt sich ein Ciborium. So meisterhaft das Laubwerk an diesem Aufbau modellirt und ausgeführt ist, so steif und wenig angenehm sieht die ganze Architektur aus, ebensowenig befriedigend ist das Bildwerk an der Vorderwand des altarähnlichen Unterbaues, in welcher der Tod der heiligen Elisabeth dargestellt ist.

Abb. 118.



Reliquienschrein der heil. Elisabeth
zu Marburg.

Der Heiligenschrein selbst (Abbild. 118) ist einer der künstlerisch vollendesten, welche auf uns gekommen sind. Die sitzenden Gestalten an den Längsseiten erinnern lebhaft an die des Schrankes in der Klosterkirche von Doberan. —

Der Hochaltar im Chor wurde am 1. Mai 1290 geweiht. Er zeigt wiederum meisterhaftes Laub — merkwürdig früh und saftig gehalten, wenn auch die ganze Architektur die späte Zeit verräth. Die Bildwerke sind bedeutend vollendeter als die des Grabmals. Drei mal drei kleine Standbilder stehen in den Nischen. In der Mitte Maria mit dem Kinde, ihr zur Seite zwei Engel; die Figuren des linken Spitzbogens sind neu, die des rechten dagegen alt — St. Katharina, St. Elisabeth und St. Barbara — und diese sind recht gelungen. Französisch sehen sie gar nicht aus. Doch von besonderer Bedeutung sind auch sie nicht. Der Hauptvorzug bleibt das Laubwerk.

Der Lettner wird kurz vorher entstanden sein, da 1287 die Stiftung des Altars vor demselben ihre Bestätigung findet. Doch sind fast sämmtliche Bildwerke neu, die wenigen, vielleicht alten Standbilder sind kaum beachtenswerth, dagegen ist auch hierbei das Laubwerk vorzüglich.

Am Celebrantenstuhl dagegen finden wir eine holzgeschnitzte Gestalt der heiligen Elisabeth von grosser Vollendung. Sie dürfte allerdings schon aus den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts stammen. — An dieser Gestalt und ihren Abbildungen kann man so recht sehen, wie fehlerhaft es ist, Figuren, welche für einen hohen Standpunkt geschaffen worden sind, unten auf den Fussboden zu stellen, wie dies in den Museen der Fall ist. Diese Figur lässt sich herunternehmen; Photographen und Zeichner haben sie daher in solch bequemer Stellung abgebildet und eine recht bäuerliche Erscheinung zu Wege gebracht. Sie verunziert alle „Führer durch Marburg“ und ähnliche Bücher. In die Phantasie des Publikums aber pflanzt sie recht unschöne Vorstellungen der mittelalterlichen Bildwerke ein. An ihrem Standort sieht sie dagegen zierlich und formvollendet aus, ja von gesuchter Eleganz.

Im südlichen Kreuzflügel sind unter den Grabmälern der hessischen Fürsten noch einige frühgothische erhalten. Da ist zuerst das Grabmal des Schwagers der heiligen Elisabeth, des früheren Landgrafen, späteren Hochmeisters des Deutschen Ordens, Conrad, welcher die Kirche erbauen liess. (Abbild. 119.) Er ist 1241 schon gestorben. Ist sein Grabmal auch nicht ein besonderes Meisterwerk, so bietet es uns doch ein der Zeit nach gut bestimmtes Bildwerk. Breit und untersetzt, in einen grossen, faltenreichen Mantel gehüllt, ist der Landgraf eine echte deutsche Mannesgestalt. Ein mächtiger Vollbart umrahmt das angenehme Gesicht, welches von einer grossen Mütze bedeckt ist. Der Mantel legt sich richtig dem Hintergrunde an. An dem Fussbrett ruht sein hessisches Wappenschild und das des Deutschen Ordens. Das Kissen unter seinem Kopf ist mit grossen akanthusartigen Blättern geziert. Dies Grabmal zeigt die deutlichen Farben seiner einstigen Bemalung. Es sei hierbei nochmals hervorgehoben, dass fast sämmtliche dieser frühgothischen Bildwerke bemalt gewesen sind. Die Farbenspuren sind noch überall vorhanden — und zwar sowol

an denjenigen Bildwerken, welche innerhalb der Kirchen und in Vorhallen, als auch an solchen, welche aussen an den Kirchen gestanden haben. Bei letzteren ist ein Zweifel allerdings öfters nicht unbegründet. Auf die Art der Färbung einzugehen, würde hier zu weit führen.

Neben diesem Grabmal, welches also kurz nach 1241 entstanden ist, finden wir eins um 1274. Im Juni dieses Jahres starb zugleich mit ihrem Kinde Aleydis, erste Frau des Landgrafen Heinrich I. von Hessen. Dieses Grabmal (Abbild. 120) ist von noch geringerem Werthe als das des Landgrafen Conrad, aber wegen des Baldachins darüber von grossem Interesse, da es zeigt, wie um 1274 die Gestalt dieser Bautheile schon vorgeschritten war. In

Abb. 119.



Landgraf Conrad
in S. Elisabeth zu Marburg.

Abb. 120.



Landgräfin Meydis
in S. Elisabeth zu Marburg.

GELNHAUSEN

finden sich am Lettner einige Bildwerke aus dieser Zeit. Der Lettner ist anscheinend zwei bis drei Jahrzehnte später als die Kirche selbst vielleicht um 1240 entstanden. Wir sehen eine Auferstehung, eine Gruppe Fürbittender u. s. w. Sie sind aber ähnlich ungeschickt dargestellt, wie die Bogenfelder am Nord- und Südkreuz. Sie seien hier nur erwähnt. Das Laub ist auch an ihm, wie in der ganzen Kirche der Glanzpunkt des bildhauerischen Könnens. In

WETZLAR

finden wir am Dom an einer Thür des südlichen Seitenschiffes ebenfalls noch stark verwitterte Bildwerke aus dem ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Im Rundbogenfeld zwischen zwei Kleeblattbögen die Jungfrau mit dem Kinde von ziemlich steifem Umriss, an den Gewänden die Kirche und die Synagoge und männliche Gestalten. Die Kirche ist recht geschickt gebildet. Im Giebel ist in einer Nische der thronende Christus dargestellt, neben ihm noch zwei Gestalten, die schwer zu bestimmen sind. — Diese Bildwerke machen einen recht französischen Eindruck, die „Kirche" erinnert auch etwas an die zu Trier, doch sind sie sämmtlich ohne Belang. In

einer nördlichen Kapelle stehen noch Standbilder, von denen eins anscheinend ein Engel der Verkündigung ist, welcher mit seinem lächelnden Gesicht und den Perrückenlocken seiner Haare lebhaft an den entsprechenden Engel zu Bamberg gemahnt. —

Wenn wir hieran noch eine flüchtige Aufzählung der

HEILIGENSCHREINE

anschliessen, ist unsere Aufgabe erschöpft.

Eine nähere Beschreibung derselben kann unterbleiben, da die bildnerischen Werke daran doch nur die Erzeugnisse von Kunsthandwerkern sind, deren mittelmässiges Können allerdings durch das prunkende Gold und die funkelnden Edelsteine in den Augen der Laien — weltlichen wie geistlichen — auf eine recht unverdiente Höhe gehoben wird. Aber diese früh-mittelalterlichen Schreine stehen immer noch hoch über den ähnlichen neuzeitlichen Erzeugnissen da, die handwerklicher Ungeschmack auf eine sehr unangenehme Bahn gedrängt hat. Nur das gleissende Gold und die farbenprächtigen Steine machen diese Missgeburten in den Augen der Auftraggeber zu unermüdlich gelobten Kunstwerken. Auf dieser niederen Stufe steht das frühe Mittelalter nicht. Die Bildwerke sind gross aufgefasst, in stolzen Verhältnissen entworfen und die Zierraten zeigen die meisterhafte Entwickelung der entsprechenden Theile der Architektur. Der ganze Entwurf aber, besonders auch in den Umrissen weist auf die Thätigkeit sehr geschickter Baumeister hin.

Einer der ältesten Schreine für diese Zeit ist wol der der heiligen drei Könige zu Köln. Derselbe ist 1198 angefertigt worden. Solche Schreine befinden sich ferner in S. Marien in der Schnurgasse, in S. Ursula und in S. Severin daselbst, in der Pfarrkirche zu Deutz, in Kaiserswerth, Aachen, Tournay, Mettlach, Siegburg, in S. Matthias zu Trier und, wie schon beschrieben, in S. Elisabeth zu Marburg u. s. w. –

Was wissen wir nun über

DIE SCHÖPFER DIESER MEISTERWERKE

der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert? Leider so gut wie nichts. Wir müssten auch bei dieser recht trostlosen Thatsache uns bescheiden, da sich kaum noch nähere Nachrichten dem Staube vergessener Urkunden entreissen lassen dürften, könnte man nicht durch mancherlei Kombinationen wenigstens in etwas den undurchdringlichen Schleier lüften, welchen die Vergangenheit über diese Künstler gebreitet hat.

Schon in der Abhandlung „Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut"*) ist von mir darauf hingewiesen worden, wie es aus den Urkunden hervorgeht, dass die Baumeister im 14. und 15. Jahrhundert häufig zugleich Bildhauer waren. So finden wir, dass Peter Parler, welcher von 1356—1381 den Prager Dombau leitete, auch die Grabmäler der Přemysliden, Monstranzen und das Chorgestühl

*) Zeitschrift für Bauwesen 1895 und Sonderdruck bei Ernst & Sohn, Berlin. Siehe auch: Hasak: Die Predigtkirche im Mittelalter. 1893. Ernst & Sohn.

anfertigte*) und dafür besonders Zahlung erhielt. Er bezog wöchentlich seinen ständigen Gehalt von 56 Groschen als Baumeister und ausserdem 15 Schock Prager Groschen (ungefähr 1800 Mark) für das Grabmal Ottokars.

„Nota: de mandato domini Imperatoris feci sepulchrum domino Ottakaro primo regi Boemie et solvi magistro Petro XV sexag. gr.“ **)

Man sieht, wie der Rendant, Domherr Kotlik, das Wort feci gebraucht. So entstehen die geistlichen Künstler. Ohne den Nachsatz mit solvi würde ihm die Künstlerschaft in vieler Augen auch gar nicht abzustreiten sein, da er ja in der nächsten Zeile wie folgt schreibt:

„Item de mandato domini Imperatoris *procuravi* sepulchrum domine Guthe regine Boemie ad pedes sepulcrorum principum et solvi magistro Tilmanno pro lapide marmoreo III sexag. gr.“ —

Es ist also wol unterschieden zwischen der Thätigkeit Peters als Baumeister und seiner Thätigkeit als Bildhauer. Wir haben auch in den beregten Abhandlungen darauf hingewiesen, dass die Absonderlichkeit, Peter Parler schon im Alter von 23 Jahren durch Karl IV. als Dombaumeister nach Prag berufen zu sehen, in einem Alter also, wo die Bewährung Peters als Baumeister grosser Bauten noch gar nicht stattgefunden haben konnte, sich wol am einfachsten dadurch erkläre, dass Peter sich dem Kaiser durch schöne Werke der Bildhauerkunst empfohlen haben wird, welche ein Genie in diesen Jahren schon entworfen und ausgeführt haben konnte. Der Kaiser aber hatte sicher schon damals die Grabmäler für die Könige und Bischöfe im neuen Dome ins Auge gefasst, für deren Anfertigung ihm die bildhauerische Beanlagung des Baumeisters besonders wünschenswerth erscheinen musste. Es ist ferner in dieser Abhandlung: „Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut?“ des näheren nachgewiesen worden, dass zwischen Bildhauern einerseits und Steinbildhauern wie Holzschnitzern andererseits der Unterschied obwaltet wie zwischen Künstler und Kunsthandwerker, und dass derjenige Bildhauer, welcher die Bildwerke entwirft, dieselben fast nie aus dem Stein ausarbeitet, sondern dass solches durch den Steinbildhauer geschieht, ebensowenig, als der Baumeister seinen Entwurf selbst aufmauert. Dass ferner der Steinbildhauer seinerseits nicht im Stande ist, das Laub und die Standbilder, die er ausarbeitet, zu entwerfen, dass er eben nur der Kunsthandwerker ist, im Gegensatz zum Bildhauer, dem Künstler. Es ist ferner gezeigt worden, dass damals der Steinmetz nach vollendeter Lehrzeit ebensowenig wie heutzutage Steinbildhauer war, geschweige denn Bildhauer oder Baumeister, dass aber die Bezeichnung „Steinmetz“ schlankweg den Bildhauern wie den Baumeistern gegeben wurde, während die Handwerker Steinmetzgesellen und Steinmetzmeister genannt wurden. Ebenso wie heutzutage der Künstler

*) Da es sich in dieser Abhandlung um die Geschichte der Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert handelt, so seien die Thatsachen aus den späteren Jahrhunderten hier nur kurz angeführt, eine ausführliche Darstellung dieser Zeit erfolgt anderswo.

**) Neuwirth. Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378. Prag 1890. S. 324.

wie der Anstreicher „Maler“ heisst, jedoch der Künstler nur Maler, während der Handwerker als Malermeister und Gesell bezeichnet wird. —

Weiter finden wir im nächsten Jahrhundert zu Regensburg Konrad Roriczer, den Dombaumeister als Bildhauer thätig. Er erhält wöchentlich seinen festen Gehalt von 64 Regenspurger Denaren, ausserdem aber bezahlt der „Lohnmeister“ folgende Bildwerke dem „Tumbmaister“:

„Ratio cum magistro Conrad Tumbmaister*) Anno Dm. etc. LIX^{no} In oct. omn. | Sanctor. hab ich gancz abgerait mit | Im umb die hernach geschrieben stuk | Item umb ein gross Captell dar | auf die maria statt dafür X ß Rat. | Item umb das Captel darauf Sand | peter steht dafür 1 tt. den Rat. | Item umb die Maria XIIII ß den. | Item umb den petrus XIIII ß da. | Item umb den Johannes XII ß den. | Item umb ein Captell mit eim | Sauskopf | neben dem turn LX den. | Item umb VII Captell In das | Gibelgebenng und In die plinten | form on dem newen turn und an das gebenng darneben an dem | hohenwerk in für ains VI gr. | Item umb vier hanngend possem | in der plintten form oben In der | Scheuben je für ain VI gr. facit | to m VIIII lib LXXVIII den. | Der Summe ist er ganncz zalt.“

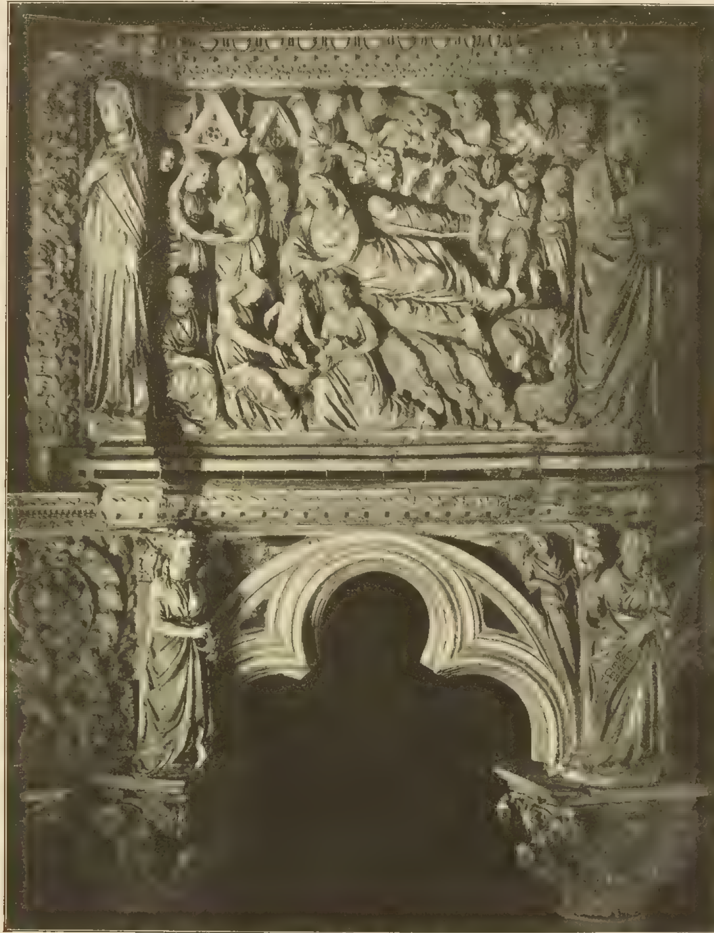
Auch aus dem Auslande können wir Zeugnisse beibringen, dass hervorragende Baumeister in dieser Zeit zugleich Bildhauer waren. Aus Italien sogar solche aus dem 13. Jahrhundert. So sind die beiden Pisani — der Vater Nicolo wie sein Sohn Giovanni — Baumeister und Bildhauer, der erstere schuf 1260—70 die Kanzeln zu Pisa (Abbild. 121) und Siena, der letztere wol nach 1284 die Façade des Domes von Siena. Auch Arnolfo di Cambio geboren 1232, der berühmte Baumeister des Florentiner Domes, war ein sehr begabter Bildhauer. So fertigt Francesco Talenti ein späterer Baumeister des Florentiner Domes auch die Modelle für die Kapitäle an. So arbeitet ferner Jaime Fabre zu Barcelona das Grabmal der heil. Eulalia und Guillermo de Çolivella 1391 zu Lerida die zwölf Apostel. Er wird magister operis und lapicida genannt und führt auch die Aufsicht über die Herstellung der bunten Fenster durch den Glasmaler Juan de San Amat.

Wenn wir so in Deutschland aus dem 14. und 15. Jahrhundert urkundlich bezeugt finden, dass hervorragende Baumeister auch Bildhauer waren — in Italien sogar aus dem 13. Jahrhundert — so liegt die Vermuthung nahe, dass auch in Deutschland im 13. Jahrhundert ähnliches der Fall gewesen ist. Ja, man wird nicht fehlgehen, anzunehmen, dass solche Fälle nicht blosse Ausnahmen waren, sondern dass das Modelliren einen *Theil* der Schulung bildete, welche der Baumeister durchzumachen hatte. Heutzutage wird die malerische Erziehung, die Darstellung mit dem Pinsel und der Zeichenfeder, in hohem Grade gepflegt. Im Mittelalter war dies gar nicht der Fall. Die allerdings wenigen Zeichnungen welche uns aus dem 13. Jahrhundert erhalten sind und die vielen aus dem 14. und 15. Jahrhundert weisen keinerlei

*) Schuegraf, Nachträge zur Geschichte des Domes von Regensburg. 1855. S. 102 und 103.

Darstellung mit dem Pinsel oder der Zeichenfeder auf. An Stelle malerisch behandelter Zeichnungen und zum Ersatz für die fehlende Perspektive trat im Mittelalter die bildhauergemässe Darstellung — das Modell — auch von dieser Seite den Baumeister nöthigend, die Bildnerkunst zu üben und zu betreiben. Zwar sind uns Nachrichten und Modelle aus dem 13. Jahrhundert wiederum nicht erhalten, desto mehr aber solche aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Doch weisen uns die Modelle, welche die Stifter von Kirchen auf den Armen tragen, wie zu

Abb. 121



Von der Kanzel des Nicolo Pisano
zu Pisa.

Wechselburg, Braunschweig, Bamberg u. s. w. und die zierlichen Nachbildungen ganzer Thürme, Kirchen und Kathedralchöre auf den Baldachinen zu Bamberg, Naumburg und Wimpfen darauf hin, dass die Herstellung der Bauten in kleinem Massstabe gebräuchlich war, dass man eben auch im 13. Jahrhundert und früher noch Modelle vor Beginn der Bauten anfertigte. Berücksichtigt man all dieses, dann fällt auf manche Inschriften des hier behandelten 13. Jahrhunderts ein ungeahntes Licht und sie zeigen, dass man keinen Fehlschluss thut, wenn man die urkundlich erwiesenen Verhältnisse des 14. und 15. Jahrhunderts insoweit sie die Ausübung der Bildhauerkunst durch die Baumeister anbelangen, auch auf das 12. und 13. Jahrhundert ausdehnt. Dann erklärt sich auch der Wortlaut der späteren Inschriften und die Steinmetzenordnungen. Die Wimpfener Chroniconstelle gewinnt ihrerseits ein weniger absonderliches Aussehen. Der Ausdruck latomus bedeutet wörtlich Steinschneider, laut Du Cange: „caesor lapidum". Doch ist mit dieser Erklärung nicht viel zu machen. Der Gebrauch und das Herkommen giebt erst einem Wort seinen richtigen Begriff. In Deutschland ist es in Inschriften kaum zu finden, in Frankreich aber öfters. Zum ersten Mal in Paris am Südflügel der Notre Dame:

„Anno Domini MCCLVII mense februario Idus secundo
hoc fuit inceptum Christi genetricis honore
Kallensi lathomo vivente Johanne magistro."

(Im Jahre des Herrn 1257 am 7. (3.) Februar war dieses begonnen zur Ehre der Mutter Christi, zu Lebzeiten des Magisters Johannes, des Kallenser lathomus).

Dann in der Grabschrift des Baumeisters der Ste. Chapelle du Palais — Peter von Montereau daselbst:

„Flos plenus morum, vivens doctor latomorum;
Musterelo natus, jacet hic Petrus tumulatus;
quem rex coelorum perducat in alta polorum;
Christo mileno bis centeno, duo deno cum quinquageno quarto decessit in anno".

(Eine Blume voll der Sitten, im Leben ein berühmter Latomus, zu Musterelum*) geboren, liegt hier Peter begraben, welchen der König der Himmel führen möge in die lichten Höhen. Nachdem Christus starb im 1274. Jahre.)

Es wäre höchst wünschenswerth, dass auch heutzutage wieder das Modelliren von den Baumeistern geübt und betrieben würde.

Man hatte ja vor zwanzig Jahren in der richtigen Erkenntnis, dass Architektur und Ingenieurkunst jedes für sich ein solch weitumfassendes Gebiet ist, dass es *ein* Mensch nicht bewältigen kann, beide Fächer getrennt. Aber was vor 20 Jahren begreiflich war, nämlich dass man diese Trennung noch nicht gründlich genug

*) Ob Montereau oder Montreuil bleibt ungewiss.

eintreten liess, ist heutzutage nicht verständlich. Jeder Architekt lässt sich schwierige Konstruktionen von dem Ingenieur berechnen. Hiervon giebt es nur verschwindende Ausnahmen. Es würde auch jeder Architekt, welchem eine Konstruktion einstürzte, die ein genügend gebildeter Ingenieur berechnet hat, freigesprochen und nur der Ingenieur haftbar gemacht werden, weil jeder Gutachter aussagen würde, dass die Berechnung nicht des Architekten Sache sei. Und trotz alledem werden die ersten zwei Jahr auf den Hochschulen für Infinitesimalanalysis, Statik und Dynamik verwendet, während es vollständig genügte von aller Theorie abzusehen und die Berechnung von Gewölben, Thürmen, Säulen und Trägern an Beispielen aus der Praxis mit Hilfe der niedern Mathematik zu lehren. Dieses ist erforderlich und zwar allein erforderlich — aber grade dieses wird nicht gegeben und so weiss der Hochbauer später trotz aller Infinitesimalanalysis garnicht, wie er all' diese Dinge entwerfen soll, damit sie der statischen Berechnung ungefähr schon entsprechen und nicht hinterher durch dieselbe völlig umgeworfen, als unmöglich nachgewiesen werden. Zweidrittel der ersten zwei Jahre sind für den Hochbauer in seiner Erziehung völlig verloren. An Stelle dieser so falschen Ausbildung muss das Modelliren und das Detailzeichnen in natürlicher Grösse treten. Das Profil und das Ornament sind die wesenhaften Einzelheiten an der grossen Gestalt des Baues. Ein schönes Ganze wird durch schlechte Simse und schlechtes Laub völlig entstellt, während eine unschöne Gesammterscheinung noch durch meisterhafte Detaillirung jedem angenehm und interessant gemacht werden kann. Doch soll keineswegs hiermit die Ansicht ausgesprochen werden, dass nun die Baumeister selbst die Modelle für ihre Ornamente und Figuren herstellen sollten. Dies wäre völlig verkehrt. Die Baukunst wie die Bildhauerkunst sind so weit umfassende und jede für sich zeitraubende Thätigkeiten, dass nur Genies beide zugleich als Meister handhaben können. Dem Baumeister kommt es zwar zu, das Ornament zu erfinden. Er nur kann beurteilen, wie es in das Ganze seines Werkes passt, welcher Maassstab für dasselbe durch seinen Bau benöthigt ist. *Sein* Auge muss den begabten von dem unbegabten Bildhauer bei der Wahl desselben unterscheiden können, *er* muss im Stande sein, den Bildhauer selbst auf den richtigen Weg zu leiten.*) Aber nur wenn ihm seine Begabung den Bildhauergriffel allein in die Hand drückt, dann soll er die Bildwerke schaffen, ein richtiger Bildhauer werden.

Und so wird es auch im Mittelalter gewesen sein. Der vielbeschäftigte Baumeister oder der Schöpfer eines grossen Monumentes hatte keine Zeit, das Modelliren selbst zu betreiben, ebensowenig als ein solcher heutzutage zu der malerischen Darstellung trotz der Vorbildung Zeit erübrigt.

Aber wenn die Bildwerke der Kathedralen, die von Bildwerken strotzenden Thore ihrer Westansichten oder Kreuzflügel, oder die Chorschranken gearbeitet wurden, die für den Baumeister geringe Bethätigung übrig liessen, die jedoch Jahrzehnte lang

*) Siehe auch: Hasak. „Wie schafft man Ornamente?" Berlin. 1897. E. Wasmuth

den Bildhauer beschäftigten, dann wird der der Bildhauerkunst ergebene Baumeister herangezogen worden sein. Kurz — es wird im Mittelalter gerade so wie zu jener Zeit gewesen sein, als noch Hochbauer, Wasserbauer und Ingenieure dieselbe Vorbildung erhielten, und erst hinterher die besondere Beschäftigung und Begabung die einzelnen Berufe sonderte. Während aber zu unserer Zeit der Reichtum weiter wächst, dass die einzelnen Gebiete der Baukunst jedes für sich so vielgestaltig werden, dass auch die Vorbildung getrennt werden muss, fiel in Deutschland auf die Frühlingspracht des dreizehnten Jahrhunderts der Reif der Zünfte und beide Künste erstarben.

Wenn wir nun rückblickend eine Ueberschau halten, so steht folgendes fest:

Die deutsche Bildhauerkunst entwickelt sich vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an in stetiger Reihenfolge, ohne dass man etwa um 1275 einen Schnitt machen könnte zwischen bis dahin romanischer Kunst und darauf folgender gothischer. Wol weisen in Sachsen die Anfänge noch romanisches Laub auf, aber überall fast sind sie in ihrer überwältigenden Mehrheit mit dem Laube des französischen Ueberganges oder mit Naturlaub geschmückt.

Diese Einzelheiten weisen nach Frankreich, als dem Lande ihrer Herkunft hin. Auch die umgebende Architektur ist dabei fast durchweg frühgothisch.

Diese deutsche Bildhauerkunst des dreizehnten Jahrhunderts zeigt aber trotz ihrer französischen Schulung ein durchaus selbstständiges Gepräge, welches in jeder Richtung von dem seiner Lehrmeister abweicht. Reichster Faltenwurf bei belebtester Gestaltung tritt in Deutschland an Stelle damaliger französischer Schlichtheit. Dabei überwiegen die profanen Vorwürfe. Nirgendwo finden wir langgezogene schmalhüftige Gestalten. Die volle Natur ohne Verkümmerung oder Zwang tritt uns entgegen. Weder stehen diese Bildwerke üblicherweise in „schlanken Blendarkaden“ — ist es ausnahmsweise der Fall, dann greifen sie, wie es die Gestalt erfordert, frei über dieselben hinaus — noch merkt man einen Zwang, den die Architektur auf sie ausgeübt haben soll.

Auch ist es völlig irrig, dass die Baukunst zu gothischer Zeit keinen Raum der Bildhauerkunst zur Bethätigung gelassen habe. Keine Bauweise hat je ihren Schwesterkünsten, insbesondere aber der Bildnerkunst solch umfassende Aufgaben, so viel Stellen und solchen Raum zur Entfaltung angewiesen als die Gothik.

Auch zeigen uns diese Bildwerke das volle Studium der Natur. Die Gesichter, welche uns umgeben, die Gewandung, welche zur Zeit getragen wurde, sind nachgebildet. Die Körper selbst scheinen deutlich, aber züchtig, durch die Gewandung. Die Kenntnis des menschlichen Körpers mangelte diesen Bildhauern keineswegs. Dabei fehlt ihren Schöpfungen jede Frömmelei und Himmelei. Die Frömmigkeit ist nicht durch abgemagerte Gesichter zum Ausdruck gebracht; die Heiligkeit nicht durch süsse Blicke nach oben.

Vor allem aber fehlt die sogenannte mittelalterliche „Stilisirung“. Weder ist der Unterleib herausgereckt, noch das Rückgrat in Schlangenform gebogen, noch sind zerknitterte Falten das Kennzeichen ihrer Kleidung. Welches Unheil hat dieser Begriff

des sogenannten „gothischen Stiles" schon angerichtet! Jede verunglückte Gestalt, all die unkünstlerischen Falten, jedes recht verdorbene Gesicht, welches mittelmässige Kunsthandwerker den Auftraggebern für schweres Geld verkaufen, sie werden „gothisch-stilisirt" gescholten und damit sakrosankt gemacht.

Märchen über Märchen hat man über diese Bildhauerkunst erfunden, die vor der Wirklichkeit als eitler Dunst zerstieben. Märchen über Märchen erzählt man noch immer von all dem grossartigen Schaffen der mittelalterlichen Künstler. Märchen über Märchen verhüllen die wahre Gestalt des gesammten Mittelalters überhaupt.

Mögen diese glorreichen Schöpfungen des dreizehnten Jahrhunderts den Garaus machen all den „stilisirten" Missgeburten biederer Kunsthandwerker, welche die Gothik in Missachtung bringen und die kirchliche Kunst der Neuzeit völlig vernichtet haben.



Die „Synagoge" am Dom
zu Bamberg.



